

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES TRACES GARDÉES D'UN SPECTACLE
DE DANSE CONTEMPORAINE
DANS LA MÉMOIRE DE QUATRE SPECTATEURS
SELON LEURS FILTRES PERCEPTIFS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR MATHILDE BALLEREAU GARCIA

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice, Nicole Harbonnier-Topin, professeure au Département de Danse de l'UQAM, pour m'avoir guidée tout au long de mon parcours avec intelligence, pour la justesse de ses commentaires et pour son soutien.

Je remercie également les professeures que j'ai eues durant mon cheminement à la maîtrise, notamment Johanna Bienaise, Manon Levac et Katya Montaignac, grâce à qui j'ai pu, petit à petit, peaufiner mon sujet de recherche.

Je remercie ma famille, notamment mes parents, de toujours m'avoir incitée à étudier dans le domaine qui me passionne depuis toute jeune : la danse. Merci pour votre soutien infaillible et d'avoir cru en moi.

Je remercie également Aurèle, pour son soutien et ses encouragements, pour sa présence et sa bonne humeur, toi avec qui j'ai entamé cette belle aventure à Montréal.

Enfin, je te remercie Francis, pour ta présence à mes côtés chaque jour, tout au long de cette année de rédaction. Merci de m'avoir écoutée, réconfortée et encouragée au quotidien.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	1
1.1 Origine de l'étude.....	1
1.2 Le langage, premier outil pour partager les souvenirs d'une danse.....	3
1.3 Les caractéristiques de la danse contemporaine comme art et mouvement à percevoir.....	5
1.3.1 Le rôle de la réception dans la perception d'un spectacle chorégraphique.....	7
1.3.2 L'émotion en danse et en musique.....	8
1.3.3 L'attention.....	10
1.3.4 Les modalités sensorielles.....	11
1.4 État des lieux de la recherche actuelle.....	13
1.5 Originalité de l'étude.....	14
1.6 Question de recherche.....	15
1.7 Méthode.....	15
1.8 Limites et pertinences de l'étude.....	16
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE.....	18
2.1 Le spectacle de danse, concentration de multiples stimuli sensoriels.....	18
2.1.1 Théorie des canaux sensoriels.....	21
2.1.2 Le canal visuel.....	24
2.1.2.1 La vue, un sens guidé par l'émotion.....	25
2.1.2.2 Un regard guidé par les mécanismes de l'attention.....	26
2.1.3 Le canal kinesthésique.....	29
2.1.3.1 L'émotion, source des relations kinesthésiques.....	30
2.1.3.2 L'empathie, un phénomène en miroir.....	31

2.1.3.3 L'empathie kinesthésique, fondement relationnel du danseur au spectateur.....	33
2.1.4 Le canal auditif.....	38
2.1.4.1 La musique, un impact chimique sur le corps et le cerveau.....	38
2.1.4.2 La danse et la musique, deux arts interrelationnels.....	40
2.2 Des perceptions aux souvenirs.....	43
2.2.1 Expériences et attentes du spectateur, deux fils conducteurs de la perception.....	43
2.2.2 Les traces d'une danse ou les fragments éparpillés dans la mémoire du spectateur.....	45
2.2.3 Le ressouvenir ou la création d'une seconde perception dans la mémoire du spectateur.....	48
2.3 Conclusion.....	50
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	52
3.1 Paradigme qualitatif.....	52
3.2 La collecte de données.....	53
3.2.1 Le terrain.....	53
3.2.2 Outils utilisés pour la collecte de données.....	56
3.3 Analyse des données.....	60
3.3.1 Analyse des entretiens.....	60
3.3.2 L'outil du calibrage.....	62
3.4 Préparation aux entretiens.....	66
3.5 Position du chercheur.....	66
3.6 Considérations éthiques.....	67
3.7 Intérêts et limites de l'étude.....	67
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS.....	69

4.1 Céline.....	69
4.1.1 Une relation intime aux spectacles de danse.....	69
4.1.2 Synthèse.....	75
4.2 Hubert.....	76
4.2.1 Hubert, l'importance de ce qui est signifié.....	76
4.2.2 Une attention mise au défi.....	78
4.2.3 Tension physique et mentale : la perception d'un malaise.....	79
4.2.4 Une mémoire visuelle stimulée.....	82
4.2.5 Synthèse.....	83
4.3 Mathieu.....	85
4.3.1 Des attentes ciblées.....	85
4.3.2 La musique : médium pour accéder à la danse.....	86
4.3.3 Une mémoire photographique précise et stimulée.....	89
4.3.4 Synthèse.....	92
4.4 Florencia.....	93
4.4.1 Une relation engagée envers le spectacle de danse <i>AH/HA</i>	93
4.4.2 Une attention stimulée tout au long de la pièce.....	94
4.4.3 L'effet résonance des visages : un miroir sur son propre visage.....	98
4.4.4 Quand le son se fait visuel.....	99
4.4.5 Synthèse.....	100
CHAPITRE V	
DISCUSSION.....	102
5.1 Une attention captivée par les expressions faciales des danseurs.....	103
5.1.1 Synthèse.....	116
5.2 Émotion et attention : deux activités qui stimulent la mémoire spatiale.....	116
5.2.1 Synthèse.....	123
5.3 Retours critiques sur les outils annoncés dans le cadre méthodologique.....	124

5.3.1 Questionnaire pour établir le profil des spectateurs.....	124
5.3.1.1 L'entretien d'explicitation et l'outil du calibrage : les avantages et les inconvénients.....	125
a) Les sous-modalités sensorielles dans l'entretien d'explicitation.....	125
b) Les indices corporels, cognitifs, comportementaux et verbaux.....	126
c) Le questionnaire à choix multiples.....	130
d) Des limites envisagées qui se sont révélées.....	131
5.3.2 Synthèse.....	133
CHAPITRE VI	
CONCLUSION.....	135
6.1 Résumé des résultats de l'étude.....	136
6.2 Pertinences, limites et ouvertures possibles.....	137
ANNEXE A	
COURRIEL D'INVITATION ENVOYÉ AUX PARTICIPANTS DE L'ÉTUDE.....	140
ANNEXE B	
QUESTIONNAIRE DISTRIBUÉ AUX SPECTATEURS POUR CONNAÎTRE LEUR PROFIL.....	141
ANNEXE C	
LÉGENDE POUR ANALYSER LES ENTRETIENS D'EXPLICITATION.....	143
ANNEXE D	
QUESTIONNAIRE À CHOIX MULTIPLES POUR VALIDER LES PRÉFÉRENCES SENSORIELLES DES SPECTATEURS.....	145
ANNEXE E	
TABLEAU CROISÉ DES PRINCIPAUX ÉLÉMENTS RETENUS PAR LES SPECTATEURS.....	147
ANNEXE F	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES SPECTATEURS.....	149
ANNEXE G	
DEMANDE DE BUDGET.....	152

BIBLIOGRAPHIE.....	156
--------------------	-----

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objet d'étudier les traces mnésiques d'un spectacle de danse contemporaine retenues par quatre spectateurs de danse, dans l'intention d'observer si leurs filtres perceptifs (comme l'émotion, l'attention, les modalités sensorielles visuelles, auditives et kinesthésiques), ont influencé leurs souvenirs du spectacle auquel ils ont assisté. La recherche s'appuie sur le témoignage de quatre spectateurs de danse avertis. Ils ont tous assisté à la même présentation du spectacle de danse *AH/HA*, de la chorégraphe Lisbeth Gruwez.

Cette recherche s'inscrit dans un paradigme qualitatif. Les entretiens d'explicitation menés avec les spectateurs ont été analysés selon la méthodologie de l'analyse et de l'interprétation des données de verbalisation relatives au vécu proposée par Pierre Vermersch. Aussi, l'outil du calibrage issu de la programmation neuro-linguistique a été un support pour m'orienter vers les préférences sensorielles des spectateurs.

Les résultats de l'étude ont permis de révéler que les souvenirs gardés par les spectateurs sont influencés par leurs manières de percevoir le spectacle de danse et par leurs expériences passées. D'une part, leurs habitudes perceptives et leur relation aux spectacles de danse influencent les souvenirs qu'ils ont gardés du spectacle. D'autre part, les éléments auxquels les spectateurs ont été sensibles et attentifs ont davantage marqué leurs mémoires et ont guidé leur perception. Cependant, l'étude a également révélé que les quatre spectateurs ont tous été attentifs aux expressions faciales des interprètes et à la notion de l'espace.

Il est ressorti de cette recherche que les traces gardées par les spectateurs sont influencées par leurs filtres perceptifs personnels. Cependant, les résultats de l'étude sont restreints, car il s'agit uniquement d'une recherche portant sur quatre spectateurs et un seul spectacle de danse. Il serait intéressant de poursuivre ce champ d'étude pour mieux comprendre les liens qu'il existe entre l'acte perceptif et l'acte mnésique.

Mots Clefs : danse contemporaine, trace, mémoire, perception, filtres perceptifs, attention, émotion, empathie, kinesthésique, modalités sensorielles.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Origine de l'étude

Michel Bernard (2001), professeur d'Esthétique théâtrale et chorégraphique, déclare à propos de la perception singulière et subjective du spectateur :

Il apparaît que toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur.

Jean-Michel Guy (2007), chercheur au ministère de la Culture et de la Communication, directeur d'études sociologiques notamment sur les publics du spectacle vivant, écrit à propos des influences sur le souvenir du spectateur :

On se souvient d'une expérience phénoménologique globale, c'est-à-dire de l'état dans lequel on se trouvait [...] de l'émotion, du plaisir ou du déplaisir [...] le discours que l'on tient à son propos dépend toujours, pour le spectateur, de ce qu'il a retenu de ses expériences passées.

Roland Huesca (2010), professeur d'esthétique, axe ses recherches sur le spectacle vivant, le corps et l'histoire. Ici, il aborde la vision singulière du spectateur, influencée par l'émotion du spectacle.

Mettant les sens en éveil, le spectacle s'insinue en nous, nous trouble et parfois nous plonge dans l'émoi. L'homme ne perçoit jamais le tout de la réalité ; engagé dans ses tâches il construit sans relâche sa réalité.

Voici, à titre d'exemple, quelques réflexions portées par des chercheurs

s'intéressant à la perception du spectateur.

Le spectateur porte une vision singulière sur un spectacle, développe une interprétation personnelle, possède une sensorialité particulière et répond à des stimuli émotionnels selon son histoire individuelle. Ces différents éléments amènent chaque spectateur de danse à développer une perception unique du spectacle chorégraphique auquel il assiste. Une fois la danse achevée et les rideaux fermés, que reste-t-il de cette multitude de stimuli perçus ? Quelques images, des sentiments, des émotions, des fragments désordonnés et éparpillés, ici et là, subsistent dans la mémoire du spectateur, après un travail chorégraphique éphémère qui, à peine achevé, commence déjà à nous échapper.

Je ne me souviens pas vraiment du premier spectacle de danse auquel j'ai assisté. En revanche, je me souviens parfaitement m'être sentie, à plusieurs reprises, frustrée et déroutée d'être incapable d'exprimer clairement ce qui m'avait ému, frappé ou ennuyé dans un spectacle. Et mes souvenirs... presque aussitôt la présentation achevée qu'ils commençaient déjà à se dissiper dans ma mémoire. Qu'avais-je perçu d'une présentation, pourquoi avais-je aimé ou au contraire, tant détesté ? Comment se faisait-il qu'il m'arrivait parfois d'être totalement happée par une proposition chorégraphique alors qu'à d'autres moments, il me fallait rassembler toute ma concentration pour rester attentive au spectacle vis-à-vis duquel je me sentais totalement désengagée. Pourtant, mon parcours universitaire en danse et mes nombreuses heures passées en classe pour apprendre à rédiger des critiques chorégraphiques ou pour décortiquer chaque seconde d'un spectacle dans l'optique d'en construire une solide analyse auraient dû m'aider à verbaliser mon expérience de spectatrice. J'ai découvert plus tard que je ne me connaissais pas en tant que spectatrice de danse. Je ne savais pas par quels éléments mon regard était attiré, ni comment je recevais une œuvre ou ce qui m'émouvait, jusqu'au soir où je finie par me détacher de mon côté cérébral qui voulait comprendre, analyser, trouver la

signification pertinente du spectacle que je regardais. Ce soir-là, j'assiste et je me laisse transporter par l'énergie, l'émotion, le mouvement et la musique de la nouvelle pièce *Oedipus – bêt noire*, de Wim Vandekeybus. Je me rends compte que les moments qui me transportent émotionnellement, me troublent, les mouvements auxquels je peux m'identifier, qui résonnent dans mon corps, me crispent et me coupent le souffle, sont des instants qui me marquent profondément et qui me restent en mémoire. Dès l'instant où j'ai commencé à connaître les éléments qui me touchaient, soit notamment la présence et l'énergie des danseurs, la mise en mots des expériences que je vivais est devenue moins compliquée et les souvenirs moins évanescents.

1.2 Le langage, premier outil pour partager les souvenirs d'une danse

La vision singulière que porte l'homme sur le monde est façonnée par ses expériences et ses attentes. Il interprète les éléments qu'il voit, pour les rendre signifiants selon ses connaissances et ses expériences passées. Ainsi, chaque spectateur aura une manière personnelle d'être ému par un spectacle. La signification qu'il accordera aux stimuli qu'il perçoit façonnera ses souvenirs dans sa mémoire et l'explication qu'il en donnera. Par exemple, un premier spectateur pourra être captivé par l'émotion d'un danseur et diriger toute son attention sur lui. Ses souvenirs seront ainsi différents d'un second spectateur ayant été saisi par la virtuosité de la chorégraphie, ou d'un troisième qui retiendra l'atmosphère tendue et préoccupante dégagée par la musique. Chaque spectateur dirige son attention sur des éléments qui lui sont signifiants selon ses attentes et son expérience. Chacune de ces manières de percevoir créera des souvenirs spécifiques. Ainsi, il peut y avoir une seule pièce chorégraphique, mais autant de points de vue et de souvenirs qu'il y aura de spectateurs pour y assister. Cet aspect multiple de la perception et du souvenir est

important, car il créera des discours pluriels sur la danse. Le langage est l'outil principal pour témoigner d'un spectacle, pour partager son jugement et ses souvenirs. Or, comme exposé plus haut, verbaliser son expérience de spectateur peut s'avérer difficile. Ce dernier peut éprouver la sensation de ne se souvenir de rien ou de ne pas être capable d'exprimer pourquoi il a ressenti de fortes émotions ou pas. Aussi, la danse joue avec la perception du spectateur en déployant de nombreux stimuli, qui ne seront pas tous conscientisés par ce dernier. La caractéristique fluctuante et éphémère de la danse la rend évanescence et difficile à cerner. Isabelle Launay et Boris Charmatz (2002) comparent d'ailleurs la perception d'un spectacle au rêve : « peut-être la perception d'un spectacle a-t-elle à voir plus précisément avec l'état de rêve éveillé » (p.66). Un rêve rempli de sentiments, d'émotions et d'images dont le spectateur ne réussit pas à s'emparer. Ce trait éphémère qui caractérise la danse ne doit pas être pris pour une fatalité. Même s'il peut être difficile de se remémorer un spectacle de danse, le spectateur aura toujours son attention attirée par un élément spécifique qu'il gardera en mémoire. La capacité à pouvoir exprimer ses souvenirs d'un spectacle selon ses perceptions personnelles est importante, car une part essentielle de l'histoire de la danse se transmet dans le témoignage oral et écrit. Paul Ricœur (2000), s'interroge sur la nature du souvenir et sur son appartenance : « la phénoménologie de la mémoire ici se structure autour de deux questions : *de quoi* y a-t-il souvenir ? *De qui* est la mémoire ? » (p. 3). Quand il y a souvenir, nous pouvons nous demander *de quoi*, de quel(s) élément(s). Ce « quoi » qui désigne le contenu du souvenir, est appelé « trace¹ » par Paul Ricœur. Elles correspondent au vécu et s'inscrivent dans la mémoire de l'homme chaque jour, de façon habituelle et pré-

¹ Pour Paul Ricœur, il y a trois classes de traces : les écrites, qui correspondent aux documentaires et aux archives. Les psychiques, qui se rattachent aux affections et impressions que nous avons, et les corticales ou cérébrales, qui sont les traces de nos vécus corporels dont traitent les neurosciences. Lorsque j'utiliserai le terme trace, je ferai référence aux deux dernières ; les traces psychiques et cérébrales.

consciente.

Cette introduction révèle une partie de ma problématique et dresse mon sujet de recherche, qui s'axera autour des traces laissées par un spectacle dans la mémoire du spectateur selon ses propres modalités perceptives.

1.3 Les caractéristiques de la danse contemporaine comme art et mouvement à percevoir

Peu importe les différents styles de danse, cet art a comme caractéristique principale la présence du corps et du mouvement. La danse se développe autour des codes propres à chaque style et à chaque communauté qui évoluent en fonction des époques et des chorégraphes. Par exemple, à l'époque du ballet romantique au 19ème siècle en Europe, nous pouvions toujours retrouver un rapport hiérarchique dans le corps de ballet et les danseurs ne pouvaient pas briser la frontalité avec le public. Les danseuses étaient vêtues, pour leurs tenues de scène, avec des tutus et des chaussons de danse ou des pointes, et la composition musicale était de style « romantique ». Avec l'arrivée de la danse contemporaine, certains de ces codes sont passés d'obligatoires à facultatifs. Par exemple, la danse est sortie du cadre théâtral pour se produire dans des espaces publics : « Installations, arts de la rue, performances *in situ* bousculent les usages. Leurs modes d'existence réinventent les façons de créer et de contempler » (Roland Huesca, 2010, p.98). Ces nouveaux codes ont modifié la perception du spectateur en bouleversant ses habitudes ou en le confortant dedans. Michel Bernard (2001) s'interroge sur la perception de la danse et du corps sur scène. À ses yeux, la danse est un art particulier à percevoir comparé aux autres formes d'arts, car elle possède quatre spécificités qui la caractérisent. La première est son potentiel à se métamorphoser, étant donné qu'elle se développe dans l'éphémérité des formes corporelles qu'elle produit. Le corps se métamorphose sans cesse pour passer

d'une forme à une autre, laissant derrière lui les mouvements qu'il produit, des traces dans l'espace et dans la mémoire du spectateur. Aussi, par le jeu des tissages et des dé-tissages du temps, la danse crée sa propre temporalité en jouant avec la lenteur, la répétition d'un groupe de mouvements ou en cassant des cadres rythmiques pour en instaurer d'autres. Le troisième élément propre à la danse est le poids du corps du danseur et sa relation à la gravité. Les corps peuvent modifier leur tonus musculaire et se fondre dans le sol, ou au contraire le défier et le repousser pour s'en déraciner. Pour finir, la danse crée une pulsion affective et réflexive par sa dimension sensorielle, définie par Michel Bernard comme un :

désir constitutif de tout processus expressif, au sens étymologique du mot, de retour de la corporéité à et sur elle-même, désir qui trouve sa matrice dans le processus vocal lui-même dont toute manifestation visible n'est que l'ombre portée de sa dynamique visible. Ainsi, la danse ne fait qu'exhiber et orchestrer cette vocalité virtuelle, cette musicalité fantasmatique et charnelle de notre corporéité (2001, p.210)

La danse renvoie toujours au corps, c'est l'expression du corps par le corps, du corps par lui-même, d'où cette pulsion *auto-affective*. Dans cet art aux caractéristiques singulières, le spectateur perçoit la danse à travers des modalités perceptives façonnées par ses habitudes, son passé et son environnement. L'image du danseur qu'il saisit est influencée par l'image du corps social qu'il connaît, auquel se rattache toute une symbolique, des normes et des jugements, comme le rappelle Alain Rey (2005) dans le dictionnaire culturel en langue française :

Le corps humain et ses actes construisent des comportements ; ils donnent lieu à des jugements globaux [...]. Reste à évoquer l'élaboration sociale des activités corporelles, notamment sportives, [...] hygiénique [...] et esthétique (la danse, la mimique...), avec des contenus éthiques. On entre alors dans le registre de la présentation, sinon de la représentation. (2005, p.1885)

Ces caractéristiques influencent la perception de la danse mais également la réception que le spectateur aura du spectacle.

1.3.1 Le rôle de la réception dans la perception d'un spectacle chorégraphique

Lorsqu'un spectateur assiste à une chorégraphie, il garde en lui les impressions de sa journée, en plus de l'influence de ses expériences passées et de ses attentes vis-à-vis du spectacle de danse. Selon son état du jour, il n'aura pas la même réception à la pièce chorégraphique. Il pourrait se sentir en accord avec les propositions dansées ou au contraire, réticent. La notion de réception se retrouve dans plusieurs arts scéniques comme la danse et le théâtre, ainsi que dans le domaine littéraire. Pour le théoricien de la réception, H. R. Jauss (1978), le lecteur n'échappe pas au fait de percevoir et de recevoir une œuvre selon son expérience personnelle. C'est par le lecteur (qu'il nomme également le destinataire) que l'œuvre se concrétise, s'active et s'actualise. La théorie de la réception en littérature est fondamentale, car sans destinataire, l'œuvre resterait inactive. Pour Jauss (1978), les lecteurs sont prédisposés à un mode de réception en raison des perceptions qu'ils ont eues à travers leurs lectures précédentes. Les lectures actuelles sont influencées par l'expérience des lectures anciennes et par la disposition émotionnelle du lecteur, ce qui délimite, selon cet auteur, un « horizon d'attente » qu'il définit comme l'envie du lecteur de connaître la suite de l'histoire qu'il lit. En danse, le spectateur est lui aussi influencé par ses expériences antérieures et son environnement. Jean-Michel Guy (2007) a mené une étude sur des spectateurs de danse dont les résultats ont révélé plusieurs catégories de spectateurs, selon leurs habitudes et leurs attentes envers un spectacle chorégraphique. L'analyse de l'étude indique par exemple que certains spectateurs sont plus réceptifs au fait de voir de la danse contemporaine, ou que d'autres sont davantage sensible à la musicalité qui accompagne les mouvements des danseurs. Il y a également les académistes, friands des décors et de la narration, les visualistes, dont l'attention est portée sur les formes, ou encore les littéraires, désireux de comprendre le sens du spectacle. Les attentes du spectateur et leur profil ont tendance à guider

leur perception du spectacle : « chaque percept dépend à la fois des perceptions antérieures déjà intériorisées par le sujet, mais aussi de ses attentes », (Roland Huesca, 2010, p.81). De plus, « mémoire et antériorité des œuvres ne peuvent être envisagées comme la reproduction de ce qui est réellement arrivé » (p.82), car le spectateur ne peut avoir un regard objectif. Sa vision est toujours une interprétation personnelle. Tout comme le lecteur active et concrétise l'œuvre, le spectateur active, par son regard, le spectacle scénique : « il n'y a pas de théâtre sans spectateur », « regarder est aussi une action », (J. Rancière, 2008, p.8).

1.3.2 L'émotion en danse et en musique

Par la musique, la mise en scène ou le jeu d'interprétation des danseurs, certains chorégraphes cherchent à ébranler le public. Roland Huesca (2010) souligne que le danseur doit être engagé dans son mouvement à chaque instant s'il souhaite émouvoir le spectateur :

Le spectateur, d'une certaine façon, reproduit par une réaction kinesthésique dans son corps l'expérience du danseur ; si le danseur exécute un mouvement sans la motivation d'un élan intérieur, le spectateur n'éprouvera aucune réaction. (p.76)

Grâce aux neurones miroirs qui s'activent lorsque nous voyons ou faisons un mouvement, et qui réagissent à un stimulus visuel et à la reconnaissance d'une action, « les danseurs peuvent évoquer des expériences sensuelles et émotionnelles chez le spectateur » (Dale, Hyatt et Hollerman, 2007, p.104, traduction libre²). Cette expérience émotionnelle, partagée dans un spectacle de danse, est importante pour ces auteurs, car ils considèrent l'émotion comme la racine première de la danse.

²Citation originale : « dancers may tap into the mirror neuron systems of their observers to evoke a sensual and emotional experience »

Damasio(2005) approuve cette idée et rappelle fréquemment l'importance de prendre ce paramètre en compte pour les études sur la danse dans le domaine neuroscientifique. Il définit l'émotion comme étant la réaction à un stimulus dans notre organisme, comme par exemple l'appréciation ou non d'une situation. Si je prends conscience de cette émotion par la perception de mon état corporel, celle-ci engendre un sentiment qui s'accompagne de pensées et de thèmes concordant avec l'émotion ressentie. Ainsi, un stimulus provoquant une émotion de joie sur notre organisme, amènera à éprouver un sentiment et des pensées de plaisir en accord avec l'émotion ressentie, comme le bien-être. Il en est de même pour une émotion négative. Les neuroscientifiques ont un intérêt vis-à-vis de la compréhension du cerveau, du processus de création et du traitement des informations et de l'émotion dans l'art. Les danseurs et chercheurs partagent comme intérêt commun la vision qu'un corps puisse être comme une carte. Cette carte aurait le potentiel de se programmer ou de se re-programmer, au fur et à mesure des expériences vécues, de manière consciente ou inconsciente (Dale, Hyatt et Hollerman, 2007). Lorsque l'émotion est associée à la danse, mon état d'être et la manière dont je me sens peut guider mon regard et mon attention :

Chaque expérience au cours de notre existence s'accompagne d'un certain degré d'émotion. Sous l'influence des émotions, nous catégorisons progressivement les situations que nous vivons. Par exemple, différentes options d'action et différents résultats futurs deviennent associés à différentes émotions/sentiments. (Damasio, 2005, p.149)

Cependant, la majorité des études sur l'émotion est reliée à la musique et non à la danse. Plusieurs hypothèses amènent les chercheurs à se pencher sur la relation musique-émotion, car pour certains, la musique serait antérieure au langage. Les premières vocalises auraient servi à séduire. Autre idée, les émotions ressenties lors de l'écoute de la musique découleraient de notre comportement de survie :

Nous pourrions expliquer les réponses émotionnelles à la musique en

termes de pression sélective. Nous pourrions dire, par exemple, que nos capacités musicales sont liées à la nécessité de distinguer parmi les stimuli auditifs environnants les stimuli porteurs de danger des stimuli plus amicaux. (Bencivelli, 2014³)

D'après les recherches de l'auteure, les sons dissonants seraient alarmants et au contraire, les sons harmonieux activeraient les mécanismes de récompenses et de motivations au niveau cérébral. Tout comme la danse, la musique a un rôle fondamental concernant la communication et les liens sociaux. Tous deux peuvent servir d'exutoire et sont liés aux émotions. Sans le rôle de l'émotion, le spectateur serait moins attentif au spectacle chorégraphique et garderait moins de traces du spectacle, car les souvenirs sont en lien direct avec l'émotion vécue au moment de la perception (Daniel Schacter, 1999).

1.3.3 L'attention

Il m'arrive parfois d'être captivée par un spectacle ou au contraire, de me sentir déconnectée de la proposition chorégraphique. Jean-Philippe Lachaux (2011) décrit l'attention comme un phénomène mental difficile à étudier, car il s'associe avec d'autres phénomènes comme l'émotion, la perception visuelle et l'action. Dans son ouvrage, l'auteur développe une réflexion sur l'attention sélective, par laquelle je sélectionne qu'une partie des informations perçues par mes sens, selon leur pertinence vis-à-vis de mes objectifs. Cette forme d'attention filtre une partie des perceptions, car les informations que je reçois sont trop nombreuses pour pouvoir toutes les conscientiser. Lachaux fait référence à l'auteur Broadbent (1958) pour sa théorie du filtre attentionnel de l'information sensorielle. Ce dernier analyse deux phases lors de

³ Ces informations proviennent d'un article en ligne : <http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dossiers/d/medecine-aime-t-on-musique-929/>

la perception des informations par mes sens ; une phase pré-attentive dans laquelle les informations y sont traitées inconsciemment comme un filtre précoce et un filtre plus tardif correspondant à une phase attentive où je peux, cette fois-ci, choisir consciemment le stimulus sur lequel je souhaite porter mon attention. Quand j'assiste à un spectacle, ma perception est alors dirigée par l'attention que je porte en fonction de ce qui me semble important, de ce qui fait sens pour moi et de ce qui me touche émotionnellement. Pour ces raisons, l'attention est associée à l'émotion, car l'attention du spectateur peut être prise et capturée par un moment qui l'atteint émotionnellement.

1.3.4 Les modalités sensorielles

Dans un spectacle de danse, les modalités sensorielles auditive, visuelle et kinesthésique sont particulièrement stimulées. Par exemple, la musique accompagne souvent le mouvement pour soutenir une émotion ou déployer une atmosphère en lien avec la proposition chorégraphique. La vue est quant à elle un sens majeur dans cet art qui se donne à voir. Aussi, la danse est un domaine dans laquelle la kinesthésie tient une place importante. Elle se déploie à travers la relation que le danseur entretient avec la gravité, les corps qui se rencontrent et leurs relations vis-à-vis de l'espace et du spectateur. Le spectateur a des attentes particulières qui peuvent le rendre plus sensible et attentif aux sons, aux éléments visuels comme les lumières ou les costumes ou à la présence et la qualité du mouvement du danseur. Selon la proposition chorégraphique, il peut diriger son attention vers des stimuli sensoriels visuels, auditifs ou kinesthésiques, dépendamment des éléments qui l'émeut et de ce qu'il s'attend à voir. Aussi, la théorie des canaux sensoriels avance l'idée que tout homme a tendance à percevoir son environnement par un de ces trois sens en particulier. Par exemple, un spectateur plus sensible à l'audition pourrait être plus

réceptif aux sons et aux bruits pendant un spectacle chorégraphique. Pour des personnes qui seraient plus réceptives aux stimuli visuels, elles pourraient être davantage attentives au placement des objets dans l'espace et mieux mémoriser les éléments visuels. Enfin, si certaines personnes sont plus sensibles au mouvement, elles pourraient être plus réceptives à l'interaction entre les danseurs et à leurs énergies. Cette théorie, élaborée dans le domaine de la programmation neuro-linguistique (PNL), avance l'hypothèse que chaque personne aurait un profil sensoriel capable d'influencer sa manière de percevoir le monde. Dans le cadre de ce mémoire et de son sujet de recherche, à savoir les traces gardées par un spectateur selon ses filtres perceptifs, cette théorie est à prendre en considération, car si le spectateur a une tendance à être plus sensible envers une modalité sensorielle, ses perceptions pourraient peut-être influencer les souvenirs qu'il gardera dans sa mémoire. Cependant, cette hypothèse avancée par la PNL est à utiliser avec prudence. Premièrement, elle établit à chaque profil sensoriel des indices cognitifs, comportementaux, verbaux et moteurs, qui sont des généralisations basées sur des observations de groupes d'individus, non prouvées scientifiquement. De plus, la PNL est un domaine très vaste, située entre la psychologie et la thérapie comportementale. Sa principale idée est que l'homme possède une vision singulière du monde, pouvant rendre sa communication avec autrui difficile. À l'heure actuelle, la PNL fait l'objet d'une mauvaise presse, car les concepts sur lesquels elle s'appuie ont été simplifiés et détournés dans une optique de rentabilité dans le milieu entrepreneurial. Malgré cette réserve, je choisis tout de même d'inclure cette théorie dans ma recherche, afin de ne pas exclure un paramètre potentiel lors de l'analyse des résultats de l'étude. Bien qu'aucune preuve scientifique n'ait validé cette hypothèse, elle se base sur des outils et des concepts théoriques pertinents que je développerai à travers le chapitre II : cadre théorie et le chapitre III : méthodologie.

1.4 État des lieux de la recherche actuelle

Le domaine des neurosciences s'est rapproché de celui de la danse après la découverte du système miroir. Des études ont été menées sur les neurones miroirs, l'empathie ou l'émotion, générant un grand nombre d'articles depuis le début des années 2000, rédigés par des personnes du milieu de la danse, de la psychologie et des neurosciences cognitives. Parmi eux, Ivar Hagendoorn (2004, 2005, 2010), chercheur, chorégraphe et photographe, Emily Cross (2006, 2011), dans le domaine de la psychologie et de la cognition et Corinne Jola (2008, 2011), danseuse et chorégraphe travaillant dans les neurosciences cognitives. En parcourant une douzaine d'articles publiés entre 2005 et 2013 sur des études dans le domaine de la danse et de la perception, j'ai retrouvé plusieurs thèmes qui m'ont aidée dans mon sujet de recherche actuel. Par exemple, KenneyHenley(2013) a mené une étude dans l'optique de savoir quels éléments étaient perçus par un danseur qui observe son art. Cette étude démontre que les danseurs ont davantage conscience des éléments spatiaux contrairement à des non danseurs. Aussi, lorsque le spectateur est expert, sa capacité à percevoir le mouvement et à se souvenir des éléments spatiaux est plus développée que chez les spectateurs novices. Cette capacité mnésique et le potentiel à percevoir le mouvement viennent de l'expertise du danseur et de ses neurones miroirs, plus actifs grâce à sa familiarité avec les actions observées. Une seconde étude a été menée sur le rôle des neurones miroirs chez les danseurs et leurs manières d'être engagés émotionnellement et cognitivement dans le mouvement dansé (Jola, Ehrenberg, Reynolds, 2011). Cette étude a démontré que les danseurs, grâce aux neurones miroirs, étaient plus engagés émotionnellement et kinésiquement lorsqu'ils connaissaient le mouvement qu'ils observaient. Aussi, l'expertise visuelle du danseur l'amène à mieux retenir des éléments du spectacle, comparé au spectateur novice. Ces études sont importantes, car elles démontrent des différences notables entre le

spectateur expert et le spectateur novice dans leur réception du spectacle de danse, dans leur capacité à être émotionnellement engagé et leur potentiel mnésique à se souvenir de certains éléments présentés. Ces quelques exemples montrent l'intérêt grandissant des études sur la danse et sa perception. Cependant, les limites rencontrées sont multiples. Les conditions scientifiques peuvent influencer les participants et biaiser les résultats. Lors des études sur la perception visuelle ou l'empathie kinesthésique, la danse visualisée se fait par l'intermédiaire d'un écran. Les spectateurs ne peuvent donc pas assister à des spectacles en temps réel. De plus, les questions posées aux participants sont parfois fermées : « l'entrevue à questions fermées implique un questionnaire standardisé [...] le répondant n'a plus le libre choix de la formulation de ses réponses » (Gravel, 1986, p.10), ce qui peut amener à généraliser les réponses obtenues.

Aussi, la majorité des études portent sur le lien entre la résonance du spectateur à la chorégraphie et son degré d'expertise dans le mouvement dansé. Ma recherche se distinguera des études précédentes, car elle s'effectuera sur les liens entre les souvenirs du spectateur et ses modalités perceptives privilégiées, afin de voir si ce paramètre influence les traces qu'il retiendra du spectacle dans sa mémoire.

1.5 Originalité de l'étude

Mon sujet d'étude porte sur les traces qu'un spectateur garde d'une présentation chorégraphique et sur l'éventuelle influence des filtres perceptifs vis-à-vis de ses traces dans sa mémoire. Les études actuellement menées se penchent sur le rôle de la perception chez le spectateur en fonction de certains filtres perceptifs comme l'émotion ou l'empathie. Cependant, mon étude se distingue des études déjà menées, car les spectateurs choisis pourront assister à une représentation de danse contemporaine dansée en temps réel. J'étudierai si leurs souvenirs du spectacle de

danse sont influencés par leurs filtres perceptifs. Je ne sélectionnerai pas un filtre en particulier pour étudier leur perception à travers lui, mais je prendrai en considération chacune de leurs modalités perceptives. Pour cela, quatre spectateurs participeront à un entretien individuel sur le même spectacle chorégraphique qu'ils auront vu le même soir. Pour recueillir leurs souvenirs, j'utiliserai l'entretien d'explicitation, qui vise la verbalisation de l'action vécue et du vécu sensoriel :

On peut créer volontairement les conditions d'amorçage de cette mémoire⁴ par n'importe quel procédé qui ramène le sujet vers son vécu, que ce soit par une impression sensorielle particulière ou que ce soit par l'émotion. (Vermersch 2011, p.103)

1.6 Question de recherche

Mon sujet de recherche abordera les traces gardées par un spectateur de danse dans sa mémoire. Grâce aux entretiens, j'essaierai de voir s'il peut y avoir un lien entre le souvenir gardé par le spectateur et un filtre perceptif particulier. Les deux questions ci-dessous guideront l'étude :

Quelles traces un spectateur de danse averti, mais non pratiquant de danse, garde-t-il d'un spectacle de danse contemporaine dans sa mémoire?

Dans quelles mesures ces traces sont-elles influencées par ses filtres perceptifs?

1.7 Méthode

Pour cette étude, j'ai sollicité quatre participant(e)s avertis, c'est-à-dire allant voir au moins deux spectacles par an, au cours de ces deux dernières années. Comme

⁴ L'auteur fait référence à la mémoire concrète (appelée aussi mémoire affective ou involontaire). On y accède involontairement en guidant la personne vers ses déclencheurs sensoriels (qui servent d'amorçage) afin que les impressions du moment passé reviennent à la mémoire sans volonté de remémoration.

le démontre l'état des lieux de la recherche actuelle en danse et en neurosciences, les spectateurs avertis ont une meilleure capacité mnésique vis-à-vis du spectacle. En revanche, les quatre spectateurs ne devront pas pratiquer la danse, car les études sur les neurones miroirs démontrent que le danseur peut avoir une sensibilité kinesthésique plus prononcée que le non danseur, ce qui aurait créé un biais à l'étude. Une heure avant d'assister au spectacle, les participants rempliront un questionnaire afin que je puisse connaître leur profil de spectateur. Ce questionnaire servira à les interroger sur leurs attentes vis-à-vis du spectacle et sur leur état psychologique, pour que je puisse prendre en compte ces paramètres lors de l'analyse des données. Trois à quatre semaines après le spectacle, ils participeront individuellement à un entretien d'explicitation en personne pour que je puisse avoir accès à ce qu'ils ont retenu du spectacle. À travers leurs propos, j'analyserai à travers quels filtres ils ont perçu les éléments les plus significatifs pour eux, et je verrai s'il y a une incidence sur leurs souvenirs du spectacle. L'étude des entretiens se fera selon la méthodologie de l'analyse et de l'interprétation des données de verbalisation relatives au vécu (Pierre Vermersch (2011, 2012)). Chaque participant terminera sa participation à l'étude en remplissant un court questionnaire à choix multiples sur leurs habitudes quotidiennes pour que je puisse savoir s'ils ont tendance à être plus réceptifs à des modalités auditives, visuelles ou kinesthésiques dans leur vie de chaque jour.

1.8 Limites et pertinences de l'étude

Cette étude de nature qualitative rencontre plusieurs limites. Le cadre de l'étude est restreint, car elle se fera à Montréal dans le domaine de la danse contemporaine et à notre époque actuelle (2014-2015). Bien qu'ayant un panel de spectateurs différents, les résultats ne pourront pas être généralisés et ne pourront être sortis hors du contexte de cette étude particulière qui porte sur quatre spectateurs, lors

d'un seul spectacle de danse. La qualité de l'étude relèvera de la réussite des entretiens d'explicitation et de leur analyse. Aussi, les spectateurs sauront qu'ils devront assister à un entretien portant sur le spectacle de danse, ce qui influencera leur manière spontanée d'y assister. Cependant, l'intérêt de cette recherche réside dans le fait qu'elle pourrait contribuer à mieux comprendre les façons personnelles dont l'individu perçoit le monde. Cela permettrait de savoir si les perceptions privilégiées par les personnes peuvent, ou non, influencer leur processus de mémorisation.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Un spectacle chorégraphique offre au spectateur de nombreux stimuli auxquels il réagira différemment selon ses divers filtres perceptifs, comme son expérience, son attention, son émotion ou ses modalités sensorielles. En fonction du profil du spectateur, de son état psychique le soir du spectacle et de la proposition chorégraphique, certains filtres seront plus actifs que d'autres. L'enjeu est de savoir s'il est possible d'établir un lien entre les traces gardées par le spectateur dans sa mémoire et les filtres qu'il a mobilisés lors de la présentation du spectacle de danse. À travers ce chapitre, j'exposerai les concepts qui serviront à la recherche en détaillant le rôle de l'émotion et de l'attention en lien avec les canaux sensoriels selon la théorie de la programmation neuro-linguistique (PNL). J'aborderai également le phénomène de la mémoire, puis du souvenir, et plus spécifiquement du ressouvenir. Je tenterai d'établir des liens entre chacun de ces concepts pour m'aider à réfléchir à la question de recherche, soit, quelles traces le spectateur garde-t-il d'un spectacle de danse contemporaine dans sa mémoire et l'influence de ses filtres perceptifs sur ces traces.

2.1 Le spectacle de danse, concentration de multiples stimuli sensoriels

Assister à un spectacle de danse anime des modalités perceptives spécifiques à cette discipline. Pour Michel Bernard (2001), la perception de la danse affecte mes sens organiques, c'est-à-dire mes organes et tissus vivants, et m'aide à m'informer et à connaître une situation donnée. Aussi, percevoir de la danse active trois niveaux distincts chez le spectateur, à savoir ses sens, son système cognitif et sa capacité

évaluative. Pour Philippe Guisgand (2006), la danse comble le spectateur lorsqu'elle réussit à stimuler son système sensoriel, notamment à travers ses sens kinesthésique, auditif et visuel. Par exemple, d'un point de vue kinesthésique, par les appuis et le rapport à la gravité du danseur, le spectateur peut se sentir engagé dans ses mouvements en se projetant mentalement dans le corps du danseur. De plus, le regard du spectateur perçoit les courants toniques, c'est-à-dire le flux des tensions musculaires qui circulent dans le corps du danseur, venant colorer son mouvement d'une émotion singulière :

Le flux et sa distribution déposent ainsi une charge poétique et une couleur sur l'action. Ce jeu de modulations toniques entretient un rapport avec la kinesthésie du spectateur : ce dernier voit le geste mais, simultanément, le ressent et le vit intérieurement ; cette empathie est une résonance motrice réelle et incontrôlable (Berthoz&Jorland, 2004). (Cité par Philippe Guisgand, 2006, p.120)

Sur le plan visuel, la forme dansée s'inscrit comme trace ou volume dans l'espace, toujours fluctuant (Guisgand, 2006). Pour terminer, Philippe Guisgand aborde la dimension rythmique et temporelle créée par les mouvements du danseur, qu'il peut choisir de déployer dans un silence religieux, d'accompagner par son souffle ou d'unir à la musique, éveillant ainsi l'ouïe du spectateur. Bien qu'avec le temps et l'expérience, l'homme puisse développer ses modalités sensorielles et apprendre à mieux distinguer ses perceptions, la danse possède la particularité de mêler plusieurs modalités sensorielles perçues par le spectateur pour devenir un « sentir » (Stern, 2003, p.79). Le pédopsychiatre Daniel N. Stern expose, dans son ouvrage, différentes théories sur la perception du monde par le nourrisson. Parmi celles-ci, il développe spécifiquement la perception par « affects de vitalités » (p.77) et la « perception amodale » (p.69). Les affects de vitalités sont des intensités qui accompagnent chaque acte produit par un individu. Le nouveau-né ne perçoit donc pas une expression, un geste ou une forme, mais des émotions dynamiques et des intensités qui sont liées aux personnes de son entourage, créant un tout multisensoriel. Pour le nourrisson, ces manifestations sont des sensations dont les qualités ne sont pas définies comme des

émotions ou des sentiments. Par exemple, ces sensations peuvent être « explosives » ou « fugaces ». Elles résonnent et affectent l'organisme du nourrisson. L'homme peut, lorsqu'il grandit, retrouver ces sensations de « sentir » comme lorsqu'il regarde un spectacle de danse :

La danse moderne et la musique sont des exemples par excellence de l'expressivité des affects de vitalités. La danse révèle au spectateur-auditeur de multiples affects de vitalité ainsi que des variations, sans renvoyer à l'intrigue ou à des signaux d'affects catégoriels⁵ d'où pourraient dériver les affects de vitalité. Le chorégraphe essaye, le plus souvent, d'exprimer une façon de sentir, et non pas un sentiment particulier [...] Le nourrisson va probablement bien plus percevoir directement les actes en termes d'affects de vitalité qu'il ne les traduit et ne commence à les classer en catégories. De même que la danse pour l'adulte, le monde social dont le nourrisson fait l'expérience est en premier lieu celui des affects de vitalité, avant d'être celui des actes formels. (Daniel Stern, 2003, p.81)

Stern rappelle également la théorie de la perception amodale du nouveau-né, confirmée par les expériences menées par Meltzoff et Borton (1979). Avec cette perception, le nourrisson possède la capacité de transférer sa connaissance d'un sens à un autre :

Le nourrisson paraît avoir une aptitude générale et innée, que l'on peut appeler *perception amodale*, qui le conduit à traiter des informations reçues dans une modalité sensorielle donnée, et à les traduire dans une autre modalité sensorielle. (p.74)

Ce constat est intéressant, car il démontre la possibilité pour le bébé de percevoir des qualités sensorielles qu'il peut basculer d'un sens à un autre. Il en est de même pour le spectateur de danse. Il lui est possible de percevoir la danse comme un « tout » sensoriel, dont les modalités perceptives peuvent se transférer les unes aux autres. Dans la prochaine section, je développerai chacune de ces trois modalités sensorielles pour montrer leurs potentiels à satisfaire le spectateur, et comment certains sens interagissent entre eux et interagissent également avec le filtre attentionnel et

⁵ Les affects catégoriels correspondent aux émotions telles que la colère, la joie, la peur, le désir ou la tristesse.

émotionnel. À travers la seconde partie, j'aborderai les expériences vécues par le spectateur dans son passé ainsi que ses attentes, pour montrer leurs répercussions sur la réception d'un spectacle. J'expliquerai la particularité du processus mnésique et remémoratif de la mémoire vis-à-vis de la danse, pour comprendre comment une perception significative devient la trace d'un moment vécu passé, pour ensuite révéler le fonctionnement de sa remémoration.

2.1.1 Théorie des canaux sensoriels

À différents degrés, la danse éveille le sens visuel, auditif et kinesthésique du spectateur. Selon l'hypothèse des canaux sensoriels, l'homme aurait un profil sensoriel, c.-à-d. un sens privilégié à travers lequel il percevrait son monde. Pour vérifier cette théorie, un outil spécifique rattaché aux canaux sensoriels a été mis en place : le calibrage. Les canaux sensoriels font partie des nombreux outils et de plusieurs théories développés dans ce domaine. La PNL est une approche au carrefour de la psychologie et de la thérapie comportementale, dont l'objectif est d'améliorer la communication et la compréhension d'autrui. Pour répondre à ces deux objectifs, plusieurs outils ont été élaborés, comme le rapport à la relation qualitative, la synchronisation verbale et corporelle ainsi que la méthode du recadrage spatial (Esser, 2004). Leurs applications se basent sur l'attention portée aux autres dans leur élocution et leurs signaux corporels. Le principal postulat de la PNL s'appuie sur les propos d'Alfred Korzybski (2003), concernant l'élaboration de sa réflexion sur la sémantique générale, dont :

Les prémisses en sont très simples et peuvent s'énoncer au moyen d'une analogie :

- Une carte *n'est pas* le territoire. (Les mots ne sont pas les choses qu'ils représentent.)
- Une carte ne couvre *pas tout* le territoire. (Les mots ne peuvent pas couvrir tout ce qu'ils représentent.)

- Une carte est auto-réflexive⁶. (Dans le langage nous pouvons parler à *propos* du langage.) (Korzybski, 2003, p.64)

Dans le cadre de cette étude, je me servirai du calibrage en tant qu'outil de diagnostic dans l'analyse de mes données, pour m'aider à déterminer le profil sensoriel des spectateurs. Le calibrage⁷ se base sur les comportements et les attitudes des personnes (comme le fait d'être toujours agité ou calme), et sur le vocabulaire qu'elles emploient (si la personne s'exprime davantage à travers une modalité sensorielle telle que « je vois » ou « je sens ») pour identifier des indices révélant leur mode sensoriel privilégié. Le but de cet outil est d'être attentif à la personne avec qui nous sommes pour parvenir à la comprendre au mieux. Pierre Vermersch (2011), dans son ouvrage destiné principalement à expliquer les enjeux d'un entretien d'explicitation et la manière de le mener au mieux, s'appuie lui-même sur cette théorie issue de la PNL. Effectivement, il nous indique l'importance d'être attentif, en tant que personne menant l'entretien, au vocabulaire sensoriel, car une partie des informations de chacun se communique à travers le langage sensoriel; et ce de manière non conscientisée. L'enjeu dans les entretiens d'explicitation, est de savoir « identifier les canaux sensoriels employés par l'interviewé » et de « connaître ses propres codages sensoriels, pour identifier ce qui peut gêner dans la poursuite du dialogue » (p.114). Dans ce cas-là, Vermersch s'appuie sur les écrits de la PNL dans l'optique d'inviter l'intervieweur à être attentif au langage sensoriel choisi par la personne et à ses

⁶ Bertrand Russell (mathématicien et philosophe) avait la volonté de résoudre les contradictions présentes dans les fondements des mathématiques. À ce sujet, Josiah Royce (auteur qui a repensé la métaphysique comme un « paradigme absolu » basé sur la sémiotique) parlera d'auto-réflexivité. Après des recherches, Alfred Korzybski découvre que cette notion auto-réflexive aborde :

Les principes des différents ordres d'abstraction, le caractère multi-ordinal des termes, les termes sur/sous définis, les réactions d'ordre second (la « pensée » sur la « pensée » le doute sur le doute, la peur de la peur, etc.), l'interaction thalamo-corticale, le caractère circulaire de la connaissance humaine, etc., tous ces facteurs peuvent être considérés comme une généralisation de la théorie des types mathématiques. Le degré auquel nous sommes « conscients d'abstraire », incluant notamment ce qui précède, devient un élément clé dans notre façon d'évaluer et peut donc pour une part affecter notre manière de « percevoir ». (Korzybski, p.65-66).

⁷ Je développerai davantage le fonctionnement de l'outil du calibrage et l'usage que j'en ferai dans le chapitre III Méthodologie, lors de la section 3.3.2

mouvements oculaires, car un décrochage du regard traduit un changement de direction de l'attention, ce qui est « l'indicateur privilégié du fait que le sujet tourne son attention vers son expérience interne » (Pierre Vermersch, 2011, p.61). Si cette correspondance entre décrochage du regard et changement de direction de l'attention a été scientifiquement prouvée par les travaux du psychiatre américain Day (1964), la PNL met en avant une correspondance entre *direction* du regard et canal sensoriel :

« une correspondance entre le fait que lors d'une évocation avec une image visuelle les yeux décrocheraient vers le haut [...] qu'un regard horizontal était relié à un codage auditif [...] qu'un regard tourné vers le bas était associé à la sphère intime » (Pierre Vermersch, 2011, p.114)

Cependant, pour ce qui est des propos sur les directions du regard en lien avec certains canaux sensoriels spécifiques, Pierre Vermersch souligne la prudence avec laquelle doit être prise et utilisée cette théorie avancée par la PNL :

il n'existe dans la littérature scientifique récente ou plus ancienne, aucune hypothèse permettant de justifier au niveau neurophysiologique le fait de cette corrélation entre codage sensoriel de l'évocation et direction des regards. (p.115)

En empruntant cet outil du calibrage, je ne m'intéresserai pas au postulat de la PNL et à son aspect communicatif ou relationnel, ni aux changements de directions oculaires des participants. Il me servira seulement à m'orienter sur les profils sensoriels éventuels des spectateurs. Cette théorie des canaux sensoriels n'a jamais fait l'objet d'une vérification scientifique. Pour cela, je l'utiliserai avec grande prudence et seulement si je juge son application pertinente selon les propos des spectateurs. Même si je ferai de la PNL un usage restreint, il est intéressant de savoir que ce domaine regroupe plusieurs outils et qu'elle fonde son bagage théorique sur plusieurs penseurs et concepts très complexes. À titre d'information, l'outil de la « synchronisation », a pour but d'harmoniser sa relation à l'autre par le langage et le comportement. Quant à l'outil du « recadrage spatial » utilisé en thérapie et constituant une grande part théorique de la PNL, il a pour objectif d'éclairer la personne sur le processus par lequel « sa subjectivité négocie perpétuellement son

identité avec son environnement » (Gély, 2004, p.203). Cet outil a été développé d'un point de vue neuroscientifique, à partir de la théorie de l'action simulée proposée par Berthoz (1997) pour permettre aux PNListes d' :

entrer de façon plus précise sur cette problématique et nous donner les moyens de décrire la corporéité comme ce lieu d'intégration des différents moments du processus de négociation constitutif du rapport du sujet à son environnement (Gély, 2004, p.211)

Il s'appuie également sur les propos du phénoménologue Merleau-Ponty pour ses idées sur le mouvement visible et invisible et sur la philosophie de Sartre quant à ses réflexions sur l'imagination et l'action. En dépit de certains appuis théoriques que possède la PNL, ce domaine fait l'objet d'une mauvaise presse causée par des déformations et des simplifications de ses concepts et de ses outils par le milieu de l'entreprise, dans une visée de performance, de gain budgétaire, de manipulations et de publicités mensongères. Pour remédier à la dérive de ces usages, les praticiens PNListes dénoncent ces abus et appellent à davantage de déontologie. En résumé, la PNL est un vaste domaine controversé sur lequel je ne compte pas baser toute mon étude. Je m'appuierai uniquement sur la théorie des canaux sensoriels et l'outil du calibrage pour m'aider à diagnostiquer, lors des analyses des entretiens, si les spectateurs ont perçu le spectacle par un sens privilégié. Si cela est le cas, leur perception pourrait alors s'en trouver influencée.

2.1.2 Le canal visuel

La vue est un sens fortement stimulé au quotidien, pouvant percevoir une affluence de stimuli. Lors d'une performance, le regard du spectateur est pris à parti. Par les décors, les lumières, le vocabulaire corporel proposé par le chorégraphe, la position des danseurs dans l'espace, leurs jeux d'unissons ou de contres points, le regard guette, cherche, fixe, balaye, surprend et est surpris.

2.1.2.1 La vue, un sens guidé par l'émotion

Les chercheurs Dale, Hyatt et Hollerman (2007) attribuent à la danse deux particularités pour la définir. Selon eux, elle se caractérise d'une part par l'expressivité et l'émotion du corps du danseur et d'autre part, par la possibilité donnée au danseur de faire consciemment des choix lorsqu'il est en action dans son mouvement dansé. Partant de ces deux caractéristiques, ils avancent l'idée qu'elle puise son origine dans l'émotion qui elle, naît dans le système nerveux de l'homme. L'émotion est un phénomène qui guide le regard du spectateur. Frédéric Pouillaude (2007), philosophe spécialiste de la danse, partage un souvenir de la pièce *May B*, de Maguy Marin, à laquelle il a assisté une dizaine d'années plus tôt :

Pour commencer, un souvenir. Un peu hors sujet. Printemps 1999, un théâtre de proche banlieue parisienne. J'avais tout juste vingt ans et voyais pour la première fois *May B* de Maguy Marin. *Choc, transe. Surexcitation* de celui qui impersonnellement se découvre des amis de toujours. Quelque chose de la pensée et de l'affect s'y jouait, fondateur, justifiant à mes yeux alors la pertinence ou l'urgence d'un projet philosophique sur la danse. Je n'ai jamais revu cette pièce et ne souhaite pas la revoir. *Elle s'est inscrite, en moi et hors de moi.* (Pouillaude, 2007, p.26, je souligne)

Dans ce souvenir, encore très ancré dans la mémoire de Pouillaude, nous pouvons sentir la sincérité des émotions dont il a été imprégné lors du spectacle de danse. Daniel Schacter (1999) explique qu'un souvenir couplé à une forte émotion vécue au moment de la perception lui donne une authenticité en dépit du temps : « l'exactitude du souvenir est souvent directement liée à l'émotion suscitée par une expérience, qu'elle soit positive ou négative » (p.248). Plus grande sera l'émotion ressentie associée à la perception, plus enraciné sera le souvenir dans la mémoire de l'homme à travers les années. Antonio Damasio (2005), explique que les émotions sont vitales pour l'homme, car elles lui permettent de survivre au quotidien dans son environnement. Par exemple, s'il se retrouve en danger, sa situation sera accompagnée d'une émotion de peur, grâce à laquelle il saura dans l'avenir qu'il lui faut éviter de se remettre dans des cas similaires s'il souhaite garder sa vie sauve. Les émotions en lien

direct avec mon instinct de survie sont nommées par Damasio « émotions d'arrière plans » (Damasio, 2005, p.48). Elles constituent la couche la plus profonde des émotions ressenties par l'homme, sur laquelle on ne peut pas avoir de contrôle. Sans cesse mouvantes en fonction des éléments qu'il perçoit, elles servent à le guider dans son quotidien et constituent son état psychologique. Vient ensuite une strate intermédiaire, appelée « émotions primaires » (p.49), constituées de six émotions (la peur, la colère, le dégoût, la surprise, la tristesse et le bonheur) partagées universellement par tous les individus et, sur lesquelles ces derniers ont davantage de contrôle et de conscience. Pour terminer, Damasio appelle la catégorie d'émotions la plus superficielle « émotions sociales » (p.50), comme la sympathie, la honte ou le mépris. Toutes ces émotions, à différents niveaux, guident la vision et l'attention de l'homme afin d'actualiser ses connaissances sur les situations qu'il vit, pour qu'il puisse expérimenter son quotidien en connaissance de cause.

2.1.2.2 Un regard guidé par les mécanismes de l'attention

Le regard du spectateur est porté par son attention, elle-même dirigée par l'émotion (Milne-Home, 2009). L'émotion vécue par le spectateur peut l'amener à focaliser son attention sur un détail, ou au contraire, l'inciter à élargir sa vue pour chasser la scène et capter des instants répondant à ses attentes. Daniel Schacter (1999) établit un parallèle entre le degré d'implication de l'homme plus ou moins direct dans l'expérience qu'il observe et le souvenir qu'il retiendra d'une situation émotionnelle vécue.

L'intérêt peut également influencer le souvenir d'une expérience émouvante en focalisant notre attention sur des aspects spécifiques de l'expérience. Par exemple, des sujets exposés à une séquence traumatique de diapositives (représentant un accident de voiture sanglant), se souviennent mieux des thèmes centraux, et moins bien des détails spécifiques [tandis que les personnes ayant vécu un traumatisme comme] les témoins d'un crime qui implique l'usage visible d'une arme, comme le vol à main armée d'une banque, gardent généralement des souvenirs exacts de l'arme. (p.248).

Ces constatations révèlent les relations existantes entre perception, émotion et mémorisation. Si le regard du spectateur perçoit un stimulus qui éveille en lui une émotion, il fixera son attention dessus. Jean-Philippe Lachaux (2011) a mis en évidence la complexité du phénomène attentionnel, en l'associant à d'autres phénomènes comme la vue, l'émotion, l'action, le système sensoriel et le système cognitif. Selon le profil du spectateur et ses objectifs, son attention pourrait être guidée par un raisonnement intellectuel ou par des modalités sensorielles. Bien que l'attention soit souvent un phénomène central dans l'expérience perceptive du spectateur, ce dernier ne peut en revanche, la contrôler totalement. Lors d'un spectacle, il est inévitable de succomber à quelques décrochages, aussi brefs soient-ils. Même lorsque le spectateur fait l'effort de rester présent à ce qu'il observe, comme le souhaite Catherine Dunoyer de Segonzac, directrice de *Danse à Lille* : « Pendant la représentation, je suis une spectatrice extrêmement attentive : je ne « décroche » pas, même dans les cas où je n'adhère pas à la proposition esthétique... » (2011, p.12), il ne peut empêcher le fait que ses connexions neuronales couplent fréquemment des idées ou des pensées, l'amenant à se déconnecter de l'instant présent. Cependant, il est possible d'apprendre à rediriger son attention vers l'objet souhaité dès que celle-ci s'en éloigne. Jean-Philippe Lachaux (2011) indique qu'il existe trois formes de « captivation » attentionnelle pouvant amener notre attention à se détourner de l'objet initial sur lequel elle s'était fixée. La première forme est reliée aux émotions, appelée par Lachaux « captivation émotionnelle » (p.180). Cette forme de capture se produit lorsque l'attention est dirigée par les émotions et la recherche de plaisir, distrayant ainsi l'homme de ses tâches à exécuter. Cette distraction est déclenchée par des éléments extérieurs :

Les neurones dopaminergiques sont donc à l'affût du moindre indice indiquant une possible récompense... ou une possible punition. Au moindre signe favorable ou défavorable, ils envoient immédiatement un signal au reste du cerveau pour indiquer la direction à suivre [...] il est alors facile de comprendre comment le circuit de récompense intervient dans la captivation

de l'attention » (Lachaux, 2011, p.185)

Lachaux décrit ensuite la captivation attentionnelle, appelée couramment la capture des *pensées*, que les scientifiques nomment l'« activité cognitive indépendante des stimulations sensorielles » (Lachaux, 2011, p.190). Contrairement à la capture émotionnelle, ce sont ici des éléments provenant de l'intérieur qui détournent l'attention portée sur un objet ou une situation :

Jusqu'à présent, ce livre ne s'est intéressé qu'à la distraction de l'attention par des événements du monde extérieur ; mais quand l'attention s'échappe, c'est bien souvent vers l'*intérieur* qu'elle s'oriente : nous sommes « dans la lune », « rêveurs » ou « perdus dans nos pensées ». [...] En général, nous *vivons* nos pensées comme le spectateur de gauche *vit* son film : sans aucun recul » (p.109)

L'apparition de ces pensées saisissant l'attention est en réalité la manifestation de notre activité neuronale. Enfin, la troisième et dernière forme de capture est la « captation cognitive » (p.205). Elle intervient lorsque les neurones entre-eux font des associations d'idées, éloignant ainsi le sujet de son objet d'attention première. Ici, un élément extérieur amène le sujet à se perdre dans ses souvenirs : « Chaque souvenir associe généralement un élément central et un contexte » (p. 203). Pour illustrer cette déclaration, Lachaux donne l'exemple qui suit :

Le sujet se perd dans ses pensées devant la tour Eiffel : « elle me fait penser à la tour de Pise... l'Italie... Ce petit restaurant... Stella et sa robe rouge... [...] Cet homme n'est plus à Paris [...] Son attention vient d'être kidnappée par un processus neuronal tout à fait spontané et autoentretenu. (p.205)

Quelle que soit la forme attentionnelle qui oriente l'attention perceptive du spectateur, Julie Perrin (2013) note qu'il est important, dans le cadre d'un spectacle chorégraphique, de se demander « ce qui pousse le spectateur à conduire son attention vers une chose plutôt qu'une autre » et de garder à l'esprit que « par attention, il faut entendre la façon dont un objet, en l'occurrence une pièce chorégraphique, sollicite un spectateur » (p.19). En somme, à travers la danse, cet art qui se donne à voir, le regard du spectateur interagit étroitement avec l'attention et l'émotion, tous deux lui servant

de guides. Nous verrons cependant, dans la partie suivante, l'importance du sens kinesthésique dans l'acte de percevoir la danse et la manière dont ce sens lie le spectateur au danseur dans une relation spécifique à cet art.

2.1.3 Le canal kinesthésique

La danse a la particularité de mettre en jeu le sens kinesthésique du spectateur, souvent oublié lors de l'énumération des sens de l'homme :

Aux cinq sens traditionnels – le toucher, la vision, l'audition, le goût, l'olfaction –, il faut en effet ajouter *le sens du mouvement* ou « kinesthésie ». Son originalité est de mettre à contribution plusieurs capteurs [...] nous avons dans les muscles des capteurs de longueur et de force, dans les articulations des capteurs de frottement, et dans chaque oreille interne cinq capteurs (l'utricule, le saccule, et des trois canaux semi-circulaires) qui mesurent spécialement les mouvements de la tête. (Berthoz, 1997, p.31)

Ces capteurs sensoriels, appelés également kinesthèses, sont logés dans chaque muscle du corps. Grâce à eux, l'homme peut ressentir ses sensations musculaires et ses mouvements :

Les sensibilités kinesthésiques (ou proprioceptives) ont un rôle fondateur de toute connaissance et notamment de la représentation du corps propre au travers des actions qu'il accomplit [...] Les muscles constituent en effet la majeure partie de nos chairs et les masses musculaires sont les tissus de l'action. Leurs propriétés contractiles permettent tout à la fois de configurer, de déformer ou de déplacer le corps. Il s'agit donc bien là du tissu qui donne vie au corps, qui l'anime. Les contractions de nos muscles nous livrent donc les signes de notre appartenance au monde animé, ceux qui nous permettent de savoir que notre corps est vivant parce qu'il bouge ou se déplace. (Jean-Pierre Roll, 2003, p.51)

Ces capteurs sont sensibles aux informations de notre propre corps, et réagissent à des situations externes à lui. Par exemple, lors d'une situation angoissante, ce sont eux qui répondent quand nous sentons nos muscles se crispier. Ils peuvent également se manifester par des tensions si nous sommes fatigués ou se détendre lorsque nous ressentons un bien-être. Quand l'homme observe une personne en action et ressent les

mouvements d'autrui dans son propre corps, ce sont également les capteurs sensoriels qui réagissent, par l'intermédiaire du système miroir, fondateur du phénomène de l'empathie. Je détaillerai dans la section qui suit le rôle de l'émotion comme étant la source du développement de l'empathie. Je parlerai ensuite de l'implication du système miroir dans l'empathie, puis je terminerai par développer la relation fondamentale qui relie le spectateur au danseur, soit l'empathie kinesthésique.

2.1.3.1 L'émotion, source des relations kinesthésiques

L'émotion est un élément central dans la danse, car elle donne vie et couleur au mouvement du danseur :

« Le spectateur, d'une certaine façon, reproduit par une réaction kinesthésique dans son corps l'expérience du danseur ; si le danseur exécute un mouvement sans la motivation d'un élan intérieur, le spectateur n'éprouvera aucune réaction » (John Martin cité par Roland Huesca, 2010, p.76).

L'émotion est à l'origine de l'empathie, comme le rappelle Jean Decety (2004). Par exemple, lorsqu'un nouveau-né entend un autre nourrisson pleurer, il se mettra lui aussi à sangloter, car le nouveau-né possède dès sa naissance un instinct inné lié à la source de la contagion émotionnelle, qui est le fait de ressentir les émotions d'autrui. Ainsi, en étant capable de reconnaître l'émotion de son semblable, le nouveau-né possède dès ses premiers jours deux éléments essentiels de l'empathie : l'aptitude à partager des émotions avec les personnes auxquelles il peut s'identifier, et la capacité à se distinguer d'autrui, car ces derniers « s'arrêtent de pleurer lorsqu'on leur fait entendre leurs propres pleurs » (p.65). Jean Decety ajoute aussi que le nourrisson communique par imitation avec ses proches, ce qui démontre sa capacité à reproduire un mouvement et à s'identifier à son espèce. Cette imitation implique l'utilisation des neurones miroirs, qui ont un rôle central dans le phénomène de l'empathie et dans la perception et l'action du mouvement. Cependant, la véritable empathie chez l'enfant se révèle réellement vers l'âge de deux ans :

[...] lorsque les enfants commencent à être préoccupés par la détresse des autres personnes et ont un répertoire comportemental qui leur permet de tenter de les soulager ou de les réconforter (Jean Decety, 2004, p.69)

2.1.3.2 L'empathie, un phénomène en miroir

L'équipe des chercheurs italiens menée par Rizzolatti découvre, au début des années 1990, qu'un même groupe de neurones s'activent lorsqu'un homme fait une action ou l'observe. Berthoz (1997) reprend cette découverte pour ses recherches personnelles, et partage la théorie de l'action simulée dans laquelle il déclare que regarder une action revient à l'exécuter mentalement :

Cette découverte milite pour l'existence d'un répertoire de *préperceptions* lié à un répertoire d'actions, grâce auquel, nous le soutiendrons, le cerveau peut simuler des actions pour en prédire les conséquences et choisir la plus appropriée. (Berthoz, p.27)

Grâce à ce système reliant la perception à l'action, l'homme peut projeter ses actions mentales sur autrui et éprouver le sentiment d'empathie. Par cette projection, chaque humain peut se mettre à la place de l'autre pour adopter son point de vue et comprendre la situation de l'autre. Cependant, ce phénomène ne doit pas être confondu avec la sympathie, qui correspond davantage à la contagion émotionnelle abordée dans la partie précédente :

L'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions [...] la sympathie consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions. (Gérard Jorland, 2004, p.20)

Berthoz (2004), élabore une théorie de l'empathie qu'il nomme « physiologie du changement de point de vue » (p.251), dans laquelle l'homme peut adopter le regard de l'autre grâce à son système miroir, mais également par sa faculté de déplacer son regard dans l'espace pour adopter celui de l'autre.

Se mettre à la place de l'autre, c'est adopter le regard de l'autre. Changer de point de vue, c'est changer de perspective. De plus, l'empathie est mon propre

regard (dans le sens le plus fort et plein du mot) que je porte sur le monde à la place de l'autre. Or, la physiologie du regard est une physiologie de manipulations de l'espace par l'action, l'émotion, l'attention et l'intention. (Berthoz, 2004, p.255)

L'auteur rappelle également qu'il est dans la nature de l'homme de percevoir le monde en y projetant ses préperceptions et ses hypothèses. Pour lui, le cerveau de l'homme est projectif, et percevoir revient à « identifier le monde et le sujet agissant » (p.257). Cette possibilité de projection est importante, car associée aux neurones miroirs, elle donne à l'homme la capacité de connaître les actes et les intentions d'autrui :

En observant des actions effectuées par un autre, deux classes d'informations peuvent être obtenues. L'une est « ce » que l'acteur fait et l'autre, « pourquoi » il le fait. En voyant par exemple une petite fille saisissant une pomme, nous comprenons qu'elle saisit un objet. Toutefois, il est fréquent que nous comprenions aussi les raisons de ce geste, c'est-à-dire son *intention*. Nous pouvons décider si elle prend la pomme pour la manger, ou pour la stocker dans un panier. (Rizzolatti, 2006, p.2)

Pour reprendre, l'homme possède dès sa naissance la capacité de ressentir les émotions de ses semblables, tout en pouvant se distinguer d'eux. En grandissant, il développe son potentiel à éprouver le sentiment d'empathie, et grâce au système miroir, il peut se mettre à la place de l'autre et entrevoir ses intentions. Les paramètres émotionnels et empathiques, associés au sens kinesthésique de l'homme, lui donnent la possibilité de vivre l'empathie kinesthésique, un phénomène important en danse. Cette forme empathique permet à l'homme de se projeter dans l'autre, pour ressentir ses propres vécus en lui. Cette expérience induit une relation particulière entre la personne qui exécute le mouvement, et entre la personne qui l'observe et le ressent dans son propre corps, soit dans le milieu de la danse, entre le danseur et le spectateur. Les découvertes sur le fonctionnement de l'empathie par le système miroir ont incités les neuroscientifiques à mener des recherches sur l'empathie, l'émotion ou encore la perception du spectateur de danse. Ainsi, Emily Cross (2006), en psychologie cognitive, a conduit une étude sur les danseurs et les liens potentiels entre observer, imaginer et réaliser une même action. Cette étude était dirigée par

trois hypothèses, dont la première était de savoir si le temps passé par un danseur à pratiquer un mouvement pouvait moduler sa résonance⁸ à l'action. La seconde hypothèse était de découvrir si les mouvements familiers stimulaient davantage le circuit neurologique miroir et augmentaient la capacité à faire un mouvement observé. Quant à la dernière, elle se basait sur la possibilité qu'a le danseur à modifier ses circuits de simulation selon son auto-jugement vis-à-vis de la danse qu'il observe. Corinne Jola (2011), danseuse, chorégraphe et travaillant en neurosciences cognitives, s'est quant à elle questionnée sur la manière dont le spectateur se sentait engagé émotionnellement et cognitivement dans le mouvement du danseur. Les résultats de ces études montrent que le système miroir tient une place centrale dans la perception de la danse et dans la possibilité du spectateur à ressentir le mouvement du danseur en lui. Dans la section suivante, je décrirai la particularité de ce phénomène en danse.

2.1.3.3 L'empathie kinesthésique, fondement relationnel du danseur au spectateur

Le phénomène de l'empathie kinesthésique a été initialement proposé dans les années 1870 par le philosophe allemand, Théodore Lipps. À cette époque, ce phénomène était appelé *Einfühlung* et il désignait les ressentis de l'intérieur. Ce philosophe a longuement travaillé à expliquer l'expérience phénoménologique de cette manifestation :

Dans cette imitation intérieure il n'y a aucune division entre l'acrobate, là-haut, et moi ici en bas, mais je m'identifie à lui, je me sens en lui et à sa place. [...] La question est : qu'est-ce que je vis à l'instant où j'éprouve les effets de la pulsion d'imitation ? [...] Je ne vis pas une dualité, mais une unité. [...] j'accomplis immédiatement, c'est-à-dire intérieurement, ou « par la pensée », les mouvements de l'acrobate. J'accomplis ces mouvements pour autant que cet « accomplissement de mouvements » n'est pas une action extérieure, mais une action interne, dans l'acrobate-même. Je suis, pour m'en tenir à l'expression de ma conscience immédiate, en lui ; donc je suis là-haut. Je m'y suis transposé. Non pas à côté de l'acrobate, mais précisément là où il se

⁸Decety et Jackson (2004) définissent la résonance comme la réponse neuronale d'une personne observant une autre personne en mouvement.

trouve. Voilà justement le plein sens de l'Einfühlung. (Lipps, cité par Jean-Luc Petit, 1996, p.108)

L'auteur, en s'exerçant à décrire les étapes qui constituent l'expérience de l'empathie kinesthésique, finit par relever deux phases distinctes. La première s'apparente à une fusion entre l'observateur et la personne en action, soit entre sa propre subjectivité et celle d'autrui. Par cette fusion, le spectateur peut ressentir ses propres vécus en autrui. Une deuxième phase s'accomplit par la suite, dans laquelle une séparation est engendrée par la réflexion, le jugement et le raisonnement de la personne qui observe. Ainsi, la personne ressent toujours l'engagement musculaire d'autrui dans son propre corps, mais peut s'en distinguer. Cette expérience empathique est concevable grâce aux neurones miroirs et aux capteurs sensoriels, par lesquels « j'éprouve que mes kinesthèses débordent le sens intime de mes propres mouvements à ma compréhension de l'expérience d'autrui » (Jean-Luc Petit, 2004, p.139). Michel Bernard (1994, 2001) axe une partie de ses réflexions sur la perception de la danse et la sensorialité qu'elle suscite. Avant la découverte des neurones miroirs, il avait déjà tenté de décrire sa propre compréhension du phénomène de l'empathie kinesthésique en empruntant la théorie chiasmatique de la sensorialité de Maurice Merleau-Ponty. À son époque, le phénoménologue Merleau-Ponty avait très peu développé cette théorie sensorielle. Michel Bernard s'est alors basé sur les quelques écrits de ce phénoménologue pour développer sa propre compréhension et théorie des chiasmes sensoriels, en élaborant quatre chiasmes⁹ à travers lesquels le spectateur peut percevoir la danse. Le premier chiasme intrasensoriel aborde la dimension active et passive de chaque sensation, comme par exemple le fait que le spectateur puisse voir, tout en pouvant être vu. Pour Michel Bernard (2001), cette rencontre vécue entre

⁹ Michel Bernard définit le chiasme ainsi :

Ce concept de « chiasme » désigne avant tout une figure de rhétorique consistant dans la correspondance croisée de termes soit dans une même phrase ou un même vers, soit dans deux phrases ou deux vers distincts. Or cette correspondance croisée illustrée par le dessin de la lettre grecque « X » (*chi*) paraît s'appliquer, selon Merleau-Ponty, non seulement au discours, mais à la réalité corporelle tout entière et, plus particulièrement, à la complexité de notre système sensoriel. (2001, p.96)

l'activité et la passivité d'un sens crée une auto-affection, une des quatre caractéristiques de la danse¹⁰. Le deuxième chiasme abordé par Michel Bernard est l'intersensoriel, soit le fait qu'il y ait toujours un croisement entre nos sens. Par exemple, nous pouvons « toucher avec les yeux ». Ce chiasme crée, pour Bernard, une corporéité illimitée et plurielle, qu'il compare à une chambre d'échos sans parois (p.97). Ce mode sensoriel perceptif peut-être comparé à la perception amodale développée dans la section 2.1 de ce chapitre, abordé par Stern (2003). Cette perception correspond à la capacité innée qu'a le nouveau-né à traiter les informations sensorielles dans un mode et de pouvoir les traduire dans un autre (p.74). Le troisième chiasme développé par Michel Bernard (2001) fait référence au parasensoriel, dans lequel il établit une connexion entre l'acte de sentir et celui d'énoncer. Ce chiasme fonde les deux précédents, car l'énonciation est l'acte fondateur du visible et de l'invisible, de la sensation et du langage. Cela nous amène au dernier chiasme et au plus important de cette section : l'intercorporel. À travers celui-ci, Michel Bernard fait référence au rapport des corporéités entre elles, soit à la manière dont elles se rendent visibles les unes aux autres :

[il] se traduit par la résonance non seulement de mes propres impressions sensorielles entre elles et de leur double face active et passive, mais aussi de celles-ci avec la configuration hybride de celles de mes vis-à-vis et, plus largement, de la diversité des *qualia* sensibles qui émanent du milieu environnant. (Michel Bernard, 2001, p.97)

Pour que cette rencontre entre les corporéités soit possible, les trois chiasmes précédents doivent être présents, ainsi que le regard d'autrui qui découvre ma corporéité. En projetant mon regard sur une corporéité, l'auteur spécifie qu'en réalité, je projette un désir de me déplacer dans autrui pour animer mes façons de sentir et de dire. Par ce chiasme, Michel Bernard explique sa compréhension personnelle de l'empathie kinesthésique. Enfin, il faut préciser que l'empathie kinesthésique est une

¹⁰ Les quatre caractéristiques de la danse concerne le temps, la gravité, la dimension auto-affective de la danse et sa capacité à se métamorphoser. Cette section a été développée au cours du chapitre I « Problématique » dans la section 1.3

expérience plus ou moins ressentie par le spectateur en fonction de son engagement émotionnel dans le mouvement du danseur et de ses modalités perceptives privilégiées :

Le champ critique en danse a insisté depuis John Martin (1933, puis 1939) sur l'expérience kinesthésique qui fonde la relation à la danse : nommée différemment sympathie musculaire, *metakinesis*, mimétisme intérieur [*inner mimicry*], empathie, transfert kinésique, contagion... Il s'agit toujours de désigner la connexion physique entre le danseur et le spectateur, de définir comment il ressent lui-même les sensations et actions de l'autre. (Perrin, 2013, p.32)

- Le rôle du rapport à la gravité dans la relation du danseur au spectateur

Hubert Godard (1995) aborde la spécificité de la relation du spectateur au danseur à travers l'empathie kinesthésique. Tout comme Théodore Lipps, il identifie une phase de fusion et une phase de séparation dans cette expérience. Dans le premier stade, la perception du mouvement du danseur met en jeu l'expérience kinesthésique du spectateur. Avec la seconde phase, le spectateur peut distinguer sa propre subjectivité de celle du danseur, non pas avec son raisonnement, comme le suggère Lipps, mais par la sensation de son propre poids, d'où le terme « contagion gravitaire », préféré à celui d'empathie kinesthésique. Ses recherches, notamment basées sur l'observation du mouvement humain, l'ont amené à constater que la posture et les gestes de ce dernier répondaient à une organisation corporelle liée à sa relation avec la gravité et la verticalité, (1990). Pour Hubert Godard, cette relation se construit dès le stade intra-utérin, selon la manière dont le fœtus est porté dans le ventre de la mère. En réponse au maintien offert au futur bébé, ce dernier créerait des réponses musculaires, responsables par la suite de sa posture. Ces patterns musculaires développés par l'homme à partir de sa relation à la gravité correspondent à son terrain fonctionnel, soit sa tendance à être attiré vers le pôle terre ou ciel :

À l'orée de chaque posture, de chaque geste, se dessine en filigrane l'organisation psychocorporelle qui a fondé notre relation particulière à la

verticalité, à la gravité. Dans cette succession fondatrice, l'élément gravitaire est le premier paramètre agissant ; il est antécédent au rapport à la mère : c'est dès la vie intra-utérine que s'élabore l'appareil prémoteur, l'étage sous-cortical qui commandera notre musculature réflexe, tenant principal de la couleur de notre future verticalité. (Hubert Godard, 1990, p.109)

Cette théorie, élaborée à partir d'observation des patterns¹¹ de l'homme, n'a jamais fait l'objet de vérification scientifique, ce qui ne la rend pas pour autant insignifiante. Les études sur le système miroir présentent l'effet mélioratif de la connexion empathique si l'observateur est familier avec les mouvements observés. Dans une de ses études portant sur les relations éventuelles entre l'observation, l'imagination et la réalisation de mouvements dansés par des danseurs, Cross (2006) rappelle que :

Les mouvements mal simulés et mal connus activent moins le circuit de simulation. Plusieurs études ont commencé à démontrer ce fait et ont collectivement démontrées que le circuit de simulation de l'action montre la plus grande activité quand un individu observe une action qu'il est en mesure d'effectuer, par rapport à l'observation de mouvements physiquement impossibles (Costantini *et al.*, 2005 ; Stevens *et al.*, 2000), de mouvements effectués par un non expérimenté (Buccino *et al.*, 2004), ou des mouvements de danse inconnus (Calvo-Merino *et al.*, 2005). (Cross, 2006, p.1258,¹²)

Ainsi, le spectateur pourrait avoir sa perception orientée vers un danseur dont les patterns s'apparentent aux siens. Pour finir cette section, il faut rappeler que la posture de l'homme est directement liée à ses états émotionnels. Ces deux paramètres s'auto-influencent continuellement et alors, un spectateur percevant un état émotif particulier chez un danseur pourra adopter une posture en accord avec l'émotion qu'il éprouve :

Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile et à la volonté, est chargé d'assurer notre

¹¹ Pour Hubert Godard, le mot « pattern » fait référence au schéma corporel

¹² Citation originale: « Sushmovements might be poorly simulated and lead to weaker activations in the simulation circuit than familiar movements. Several studies have begun to address this question and have collectively demonstrated that the action simulation circuit shows the greatest activity when an individual observes an action that he or she is able to perform, compared to observation of physically impossible movements (Costantini *et al.*, 2005; Stevens *et al.*, 2000), movements made by non-specific (Buccino *et al.*, 2004), or unfamiliar dance movements (Calvo-Merino *et al.*, 2005).

posture [...] ce sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel. Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement, tout changement affectif entraînera une modification [...] de notre posture. (Hubert Godard, 1995, p.224)

La danse est l'art du mouvement par excellence, dans lequel le sens kinesthésique et l'expérience empathique kinesthésique du spectateur peuvent être stimulés. Ce phénomène lie le spectateur au danseur et interagit avec sa vue, son émotion et son attention. Pour terminer cette première grande partie sur la multi-sensorialité de la danse, j'aborderai dans la prochaine section le sens auditif qui est, pour de nombreuses personnes, couplé à la danse. Nous verrons pourquoi la musique est si importante dans l'expérience perceptive du spectateur, et comment peuvent être abordés ces deux arts ensemble.

2.1.4 Le canal auditif

À partir du 20^e siècle, la danse contemporaine naît aux États-Unis et en Europe. Son arrivée coïncide avec des remises en questions sur la nature même de la danse et de ses codes. Ainsi, le mouvement devient une forme d'expression à part entière et son rapport à la musique se modifie. La danse n'est plus nécessairement chorégraphiée selon la composition musicale. Cependant, la musique reste, dans la majorité des spectacles de danse, un support créatif sur lequel le mouvement peut s'appuyer.

2.1.4.1 La musique, un impact chimique sur le corps et le cerveau

Silvia Bencivelli (2014), défend l'idée que la musique détient une place capitale dans les communautés et dans les relations humaines, car elle favorise la communication et le partage, unit les hommes et calme les tensions en agissant comme un exutoire. De plus, cet art influence notre état psychologique et physique en

libérant des hormones dans le corps humain lorsque nous en écoutons, d'où sa place si centrale dans la vie humaine :

Le contenu émotionnel d'un stimulus peut être également étudié à travers les hormones. Dans le cas précis de la musique, il semble établi que l'écoute influence la sécrétion des hormones liées au bien-être et au stress (surtout le cortisol et les endorphines), ainsi que la testostérone chez les hommes. (Bencivelli, 2014¹³)

L'hormone, cette substance chimique invisible, est responsable des comportements ou des interactions entre certains de nos organes et plus généralement, de l'équilibre physique et psychologique de l'homme. Écouter de la musique fait vibrer les corps des danseurs, modifie leur état corporel, et accompagne le mouvement dans son expressivité. Oliver Renouf (2007), compositeur pour des chorégraphes comme George Appaix, Boris Charmatz, Odile Duboc ou encore Mathilde Monnier, relève le besoin qu'ils ont de se servir de la musique comme d'une aide pour la création, car elle inspire, délimite un univers particulier et instaure une atmosphère dans laquelle le danseur peut expérimenter un nouveau vocabulaire gestuel :

Quand les scènes sont fragiles, ils [les danseurs] ont l'impression que le son leur fournit un appui. Je mets des matières sonores un peu plus pleines et un peu plus fortes que ce qu'elles deviendront, ce qui occupe l'espace sensoriel, met à distance la fragilité du moment... (Olivier Renouf, 2007, p.5)

La musique peut favoriser l'interprétation et instaurer un cadre pour les chorégraphes et danseurs en création. Elle ouvre toute une dimension sensorielle et émotive qui, liée au mouvement, peut changer la perception du spectateur. Dans la prochaine section, j'exposerai la problématique soulevée par Michel Bernard (2001) entre la danse et la musique. J'illustrerai ses propos en donnant des exemples du travail chorégraphique et musical de Merce Cunningham et d'Anne Teresa De Keersmaecker. Cette partie aura pour objectif d'une part, de constater les liens qui existent entre la danse et la musique, et d'autre part, de montrer différentes manières de traiter ces deux arts ensemble. Nous finirons par aborder comment la rencontre entre ces deux

¹³ Ces informations proviennent d'un article en ligne : <http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dossiers/d/medecine-aime-t-on-musique-929/>

domaines artistiques dans un même espace-temps peut créer un monde perceptif singulier pour le spectateur.

2.1.4.2 La danse et la musique, deux arts interrelationnels

Depuis plusieurs années, Michel Bernard (2001) s'intéresse à la problématique relationnelle entre la danse et la musique. Pour mieux traiter des liens existants entre ces deux domaines, l'auteur préfère parler de musicalité, plutôt que de musique, car la musicalité peut tout autant désigner le genre artistique que définir cet art. Pour l'auteur, ce terme désigne cinq rapports spécifiques en lien avec la musique, dont le premier est celui d'appartenance « factuelle et empirique » (p.168). Le second est celui d'appartenance essentielle à la musique, envisagé « comme un art spécifique indépendant de toute référence historique » (p.168). Le troisième rapport est l'évaluation que nous avons vis-à-vis de la musique. Quant au quatrième, il induit une relation d'intelligibilité, rendant « possible et légitime la musique en tant qu'art » (p.168) et le dernier lien fait référence à sa reproduction. Aussi, plus largement, Michel Bernard parlera d'orchésalité plutôt que de danse, car cette notion induit la corporéité (soit les sens) du danseur en mouvement. L'orchésalité possède quatre traits spécifiques, développés dans la section 1.3 du chapitre problématique de ce mémoire, soit son caractère métamorphosable, ses tissages et détissages avec le temps, sa relation à la gravité et sa pulsion auto-affective. Ces quatre traits se nourrissent de notre corporéité, de celles des autres et des objets qui nous entourent. En résumé, l'orchésalité est « à la fois la résonance dynamique ou kinétique et la transmutation visible du flux aléatoire de notre musicalité corporelle » (p.174). Michel Bernard (2001) explique le rapport étroit qu'il y a entre la musique et la danse, par deux formes de musicalité, dont une est intrinsèque, générée par notre propre flux, soit nos courants dynamiques corporels, et l'autre est extrinsèque, produite soit par les objets qui nous entourent, soit par l'espace, ou soit par la corporéité des autres avec la nôtre, c'est-à-dire par l'intercorporéité. Ici, l'intercorporéité est définie par les

rapports tactiles d'une part, avec notre corps ou celui des autres, et d'autre part, par la distance produite entre les corps. Dans ce deuxième cas, la musicalité est définie par les rapports d'aimantation. Michel Bernard (2001) ne rattache pas la musicalité qu'au sens auditif, car elle produit une temporalité, une rythmique et des répétitions dans une modulation proprioceptive s'exprimant à travers le corps, rendant ainsi visible la danse. Plus tard, il soulignera le rapport temporel partagé par l'orchésalité et la musicalité. Pour Michel Bernard, ce rapport est important, car la musicalité est une modélisation sonore de la temporisation de notre corporéité vocale. Ainsi, danser rend visible notre temporalité ou en d'autres termes, notre organisation organique, tout comme elle rend visible la structure temporelle du musicien. Tout comme Michel Bernard, le chorégraphe Merce Cunningham (reconnu pour ses œuvres de danse contemporaine) et son collaborateur John Cage, compositeur contemporain, défendaient tous les deux le partage d'un temps commun à la musique et la danse :

Pour chacune des pièces, Cage et lui [*Cunningham*] adoptent un canevas commun. Par exemple, pour *Root of an Unfocus*, solo qui restera au répertoire de Cunningham jusqu'au milieu des années 1950, la structure temporelle s'organise en trois sections – respectivement d'une minute et demie, deux minutes et demie et une minute –, chacune animée par un tempo différent. Au début et à la fin de chaque séquence, danse et musique (en l'occurrence, pour « piano préparé ») se rejoignent : accents du mouvement et pulsation musicale sont momentanément synchrones. (Suquet, 2007, p.12)

Ce chorégraphe travaillait particulièrement sur la perception engendrée par la relation de la musique et de la danse. Pour lui, ces deux arts se retrouvaient toujours dans une même temporalité. Le mouvement et la musique n'avaient nul besoin de se synchroniser d'avance, car quel que soit le mouvement produit ou la musique jouée, ils finissaient toujours par se retrouver et s'accorder dans le même espace-temps. Ainsi, en 2006, le chorégraphe créa la pièce *eyeSpaced* dans laquelle chaque spectateur fut invité à mettre des écouteurs personnels sur ses oreilles et à choisir la musique qu'il désirait écouter pour observer la proposition chorégraphique. Ce dernier avait alors la liberté de sélectionner les paramètres de sa musique (rythme, mélodie, volume, etc.) se créant alors sa propre expérience perceptive du mouvement selon ses

choix. Un peu plus loin dans ses écrits, Michel Bernard (2000) expliquera que le danseur éprouve le besoin de rendre visible la structure temporelle du musicien à travers son corps, d'où l'intimité de la relation entre la danse et la musique :

L'acte de danser n'est que la manière choisie par notre corporéité de rendre visible, kinesthésique et spatiale la structure temporelle rythmique travaillée par le musicien sur le matériau sonore. (Michel Bernard, 2000, p.375)

C'est là tout le travail de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker, qui se focalise sur les structures temporelles de la musique pour élaborer ses chorégraphies. Elle élabore son travail sur la partition du compositeur pour analyser sa composition et sa structure technique et temporelle, laissant l'écoute de côté pour ne pas être influencée par l'émotion du morceau choisi. Son but est de créer une structure chorégraphique à la hauteur de la composition musicale sélectionnée :

L'œuvre musicale, qu'Anne Teresa choisit car elle est touchée par une *interprétation* particulière de cette œuvre, redevient partition (ou chiffrage) le temps de la création (puisqu'elle travaille sur la structure qui régit l'œuvre), pour élaborer une partition chorégraphique d'une complexité presque équivalente à celle de la musique [...] *Qu'est-ce que le spectateur perçoit d'une structure d'une telle précision ?* (Philippe Guisgand, 2007, p.19. Je souligne pour la dernière phrase)

Dans les chorégraphies d'Anne Teresa de Keersmaeker, le corps révèle une structure temporelle parfaitement réglée, jouant à se synchroniser ou à se désynchroniser de la structure temporelle musicale. Ces deux exemples montrent qu'il existe plusieurs manières de lier la danse à la musique ou la musique à la danse. Chaque chorégraphe, comme chaque spectateur, possède un rapport particulier vis-à-vis de ces deux arts et une manière singulière de les percevoir. L'expérience du spectateur changera selon la façon dont ces deux arts seront traités par le chorégraphe. La danse génère une perception sensorielle multiple, par laquelle le spectateur peut, selon la proposition chorégraphique, orienter sa perception vers un de ses sens spécifiques. Cependant, comme nous l'avons vu à travers les propos de Stern (2003) sur la perception amodale et la perception par affects de vitalité, ou encore comme Michel Bernard (2001) le

spécifie à travers le chiasme intersensoriel dans lequel tous nos sens se mêlent et se croisent, nos sens ne sont jamais totalement séparés les uns des autres. En danse, le spectateur perçoit un « tout » sensoriel. Le rôle de la sensorialité est majeur dans la perception d'un spectacle de danse, car comme développé tout au long de cette première section, il peut orienter la perception du spectateur, agir sur ses émotions et modifier ses sensations et ses ressentis physiques. Toutes ces perceptions sensorielles influencent la réception du spectacle chorégraphique et, nous le verrons dans la partie suivante, les traces que gardera le spectateur dans sa mémoire.

2.2 Des perceptions aux souvenirs

Dans cette nouvelle section, j'aborderai l'impact des perceptions passées du spectateur sur sa réception du spectacle de danse. Dans un deuxième temps, je parlerai du trajet qu'effectue une perception dans la mémoire du spectateur pour qu'elle devienne la trace d'un moment passé. Aussi, nous verrons par quels moyens s'effectue la remémoration de cette trace et nous tenterons de comprendre l'influence des filtres perceptifs dans l'évocation du souvenir chorégraphique.

2.2.1 Expériences et attentes du spectateur, deux fils conducteurs de la perception

L'expertise et les *à priori* du spectateur envers le futur spectacle de danse auquel il assistera sont deux facteurs pouvant susciter des attentes spécifiques, tout comme les éléments extrinsèques tels que les témoignages, les critiques ou les photographies de la pièce encore non vue, qui modèleront son idée de la danse avant même d'y avoir assisté. Ces attentes peuvent éveiller divers modes de réception, comme de la surprise ou de la déception. Dans un de ses textes sur l'attention reliée au spectacle chorégraphique, Julie Perrin (2013) mentionne la théorie de l'esthétique de la réception, initialement développée par Hans Robert Jauss au début des années 1970, dans l'optique de relever « quelques démarches critiques qui ont contribué à

éclairer la relation avec le public » (p.30). L'esthétique de la réception élaborée par Jauss (1978) questionne les effets produits par les œuvres littéraires sur le lecteur. Selon l'auteur, le lecteur, que j'associe dans cette section au spectateur de danse, est prédisposé à un mode de réception particulier, causé par trois facteurs dont le premier correspond à ses expériences passées sur les spectacles qu'il aurait déjà vus. Cette expérience lui donne un repère et la possibilité de comparer l'œuvre qu'il verra à toutes celles qu'il a déjà vues. La réception du spectacle de danse varie également selon l'amplitude émotive ressentie par le spectateur. Si les éléments du spectacle éveillent de fortes émotions chez le spectateur, son attention et son regard seront fixés sur ces éléments, modifiant ainsi les souvenirs qu'il gardera dans sa mémoire et ainsi, la réception qu'il en aura. Pour finir, la réception du spectateur peut être influencée par l'attente d'une suite. Par exemple, le spectateur pourrait s'attendre à un dénouement spécifique du ballet auquel il assiste ou il pourrait également s'attendre à ce que l'œuvre révèle l'esthétique d'un chorégraphe qu'il connaît. En plus de ces trois facteurs abordés par Jauss (1978) et repris par Julie Perrin (2013), Jean-Michel Guy (2007) relève également l'influence manifeste des expériences passées du spectateur sur la réception chorégraphique. Dans une de ses études, il invite soixante spectateurs de danse à participer à un questionnaire après avoir assisté à un spectacle chorégraphique, dans le but d'identifier leurs discours vis-à-vis de leurs expériences passées et de leurs souvenirs, pour comprendre le fonctionnement de leurs mémoires. Les premiers résultats révèlent un lien évident entre le discours du spectateur et ses souvenirs du spectacle de danse. Dans un deuxième temps, l'analyse des données indique à Jean-Michel Guy qu'il existe trois sortes de mémoires selon le spectateur. Dépendamment de son implication émotionnelle lors du spectacle de danse et/ou de sa motivation à y assister, ce dernier se souviendra soit du contexte, comme la ville dans laquelle était le spectacle ou la couleur des sièges, soit des commentaires faits à l'égard du spectacle, soit des éléments du spectacle lui-même. La dernière catégorie mnésique identifiée par l'auteur concerne un nombre restreint de spectateurs, comparé à ceux qui se souviennent de leur état psychologique au moment d'assister au

spectacle :

De quoi se souvient-on, en fait ? D'abord d'une expérience phénoménologique globale, c'est-à-dire de l'état dans lequel on se trouvait au moment où l'on assistait à ce spectacle [...] Ensuite, le spectateur se souviendra surtout de l'émotion, du plaisir ou du déplaisir qu'il a ressenti. (Jean-Michel Guy, 2007, p.97)

Après avoir analysé chacune des données, l'auteur conclura que de manière générale les paramètres extrinsèques semblent plus faciles à se remémorer comparés aux éléments intrinsèques. Cependant, il ne semble pas certain d'en connaître la cause, et soumet alors l'hypothèse que « la raison est à chercher dans la faible motivation qu'il [le spectateur] a pour la danse » (p.97). J'expliquerai dans la section suivante d'où provient cette difficulté à se remémorer les éléments du spectacle de danse en tant que tel, et nous verrons que cet obstacle mnésique est davantage lié au fonctionnement de la mémoire qu'à un défaut de motivation.

2.2.2 Les traces d'une danse ou les fragments éparpillés dans la mémoire du spectateur

Le potentiel mnésique de l'homme, souvent sous-estimé, encode pourtant chaque souvenir de sa vie pour autant qu'il ait eu une signification dans son existence. Il ressort du système miroir que chaque action est liée à une perception, mais la majorité de ces actes sont effectués de manière automatique. Par exemple, nous pouvons fermer notre porte ou faire notre vaisselle en pensant à ce que nous devons exécuter après, ou en menant une discussion. Dans ces exemples-là, les tâches sont alors effectuées de manière automatique, sans l'apport total de notre attention sur elles. Lorsque l'attention et la conscience manquent quand nous menons nos actes, nous pouvons supposer qu'il est impossible de se souvenir de chacun d'entre eux. Pourtant, si ces derniers se révèlent significatifs pour celui qui les exécute, ils pourront s'encoder dans sa mémoire à long terme. Daniel Schacter (2003), chercheur dans le fonctionnement de la mémoire humaine, analyse et décrit le parcours d'une

perception pour qu'elle devienne souvenir dans la mémoire de l'homme. La perception, après quelques secondes, parvient à la mémoire sensorielle qui retient les perceptions pendant un laps de temps si court qu'elle est souvent associée à l'acte perceptif. Quand la perception expérimentée par l'homme est signifiante, son cheminement continue pour atteindre un deuxième stade mnésique, soit la mémoire temporaire, également connue sous le nom de mémoire à court terme ou de mémoire de travail. Cette mémoire retient les informations, les perceptions et les actions, pendant quelques minutes seulement, car son objectif est de permettre à l'homme d'accomplir des objectifs. Par exemple, s'il doit se souvenir d'un numéro de téléphone le temps de l'écrire sur un papier, c'est la mémoire temporaire qui gardera cette information le temps que le numéro soit inscrit. La perception est ainsi passée de la mémoire sensorielle à la mémoire à court terme. Pour qu'elle s'encode définitivement dans la mémoire de l'homme, cette dernière n'a plus qu'un stade à franchir pour parvenir à la mémoire permanente, appelée aussi mémoire à long terme. Lorsque notre perception initiale atteint ce stade mnésique, elle s'y encode pour se transformer en souvenir permanent. Si l'on se fie aux difficultés parfois rencontrées pour bon nombre d'hommes à se remémorer de leurs actes, nous pourrions penser que peu de perceptions parviennent à ce stade mnésique permanent, mais il n'en est rien, au contraire. La difficulté à se remémorer certaines de nos perceptions réside dans le fait que la mémoire permanente se divise en deux sections distinctes mais correspondantes : une partie explicite et une partie implicite. C'est dans la mémoire explicite, également appelée déclarative, que l'homme garde toutes ses perceptions en lien avec ce qu'il peut nommer et désigner. Ainsi, cette mémoire retiendra notamment des souvenirs liés au contexte, à l'apprentissage, aux descriptions. En résumé, à tout ce qui peut facilement être assimilé au langage et qui reste fixe et tangible. La mémoire implicite, quant à elle, est liée à l'amygdale, la partie du cerveau associée aux émotions et aux sensations. Elle retiendra donc davantage les souvenirs dont l'origine est reliée aux émotions, au vécu, aux sentiments ou aux impressions. Ces différents éléments, contrairement à ceux de la mémoire explicite, sont fluctuants, et

par conséquent, plus difficiles à rattacher au langage. Par exemple, il peut parfois être compliqué de mettre en mots nos ressentis, nos émotions, même si nous savons qu'ils sont en nous, inscrits dans notre mémoire. Comme énoncé dans la section précédente, Jean-Michel Guy (2007) constate dans les résultats de son étude, sans véritablement en connaître la cause, qu'une majorité des participants rencontrent des difficultés à se remémorer les éléments liés au spectacle lui-même. De par le fonctionnement de la mémoire implicite, j'avance l'idée que l'obstacle rencontré par les spectateurs de l'étude à se remémorer la danse en tant que telle peut résider dans le fait que ce domaine touche à la sensorialité et aux vécus émotionnels, qui sont tous deux des éléments s'encodant notamment dans la mémoire implicite. Pour cette raison, plusieurs spectateurs se souviennent davantage des éléments extrinsèques liés à la mémoire déclarative comme le contexte, car ce sont des souvenirs plus simples à verbaliser, étant concrets et fixes. S'il semble qu'il est plus épineux de se remémorer les éléments rattachés à la mémoire implicite, cela signifie-t-il que nous ne pouvons pas les désigner ? Catherine Dunoyer de Segonzac (2011), directrice de *Danse à Lille*, partage sa crainte à ce sujet : « si vous me demandez ce que j'ai vu, mon premier mouvement sera la panique, l'impression de n'avoir rien retenu ! » (p.12). La mémoire implicite est une forme mnésique particulière à travers laquelle il est compliqué de rattacher l'expérience à l'origine de son souvenir. Pourtant, une méthode a été mise en place pour réussir à se remémorer les stimuli à l'origine de notre perception et de nos souvenirs. Pierre Vermersch (2009) a élaboré la technique de l'entretien d'explicitation, par laquelle une personne peut, à l'aide d'amorçages sensoriels et émotionnels, se remémorer des souvenirs signifiants pour lui et les verbaliser. En mettant en mots ces souvenirs initialement implicites, la personne les conscientise, et alors les souvenirs originellement implicites deviennent explicites, d'où le nom de cette technique d'explicitation de l'action passée vécue. Je développerai davantage cette méthode dans la section 3.2.2 et 3.3.1 du troisième chapitre méthodologique. Cette technique sera d'une aide capitale pour interroger les participants de l'étude et éclairer la question principale, à savoir quelles traces le

spectateur garde-t-il dans sa mémoire.

2.2.3 Le ressouvenir ou la création d'une seconde perception dans la mémoire du spectateur

Les éléments perçus par le spectateur de danse deviennent ou non des souvenirs conscientisés dans sa mémoire, selon l'importance que ces éléments ont pour la personne. Cette transformation du stade perceptif au stade mémoriel s'effectue lorsque la perception s'encode dans la mémoire implicite ou explicite. Pierre Vermersch (2011, 2012), s'appuie sur les recherches du phénoménologue Edmund Husserl pour comprendre comment notre mémoire peut accéder à des souvenirs non conscientisés. Pour Vermersch, l'homme perçoit le monde de manière préréfléchie, c'est-à-dire par un mode de conscience où le langage est absent.

Elle se caractérise bien comme une conscience, une saisie intentionnelle, mais qui n'est pas en même temps elle-même saisie dans une conscience. En ce sens que ses contenus de conscience sont à la fois saisis par la conscience directe, mais pas saisis comme étant conscients, puisque pour cela il faut la saisie réflexive propre à la conscience réfléchie. (Vermersch, 2012, p.139)

Daniel Schacter (1999) s'est intéressé à ce phénomène et explique que les expériences liées au vécu sensoriel et émotif deviennent souvent des souvenirs associés à la mémoire implicite, car il est difficile de les mettre en mots :

[...] la mémoire implicite pourrait jouer un rôle dans l'expérience troublante de *déjà vu*. [...] l'impression de déjà vu reflète l'influence d'un fragment d'expérience qui est activé par la situation présente mais qui ne peut pas être rappelé explicitement. (1999, p.207)

Pour réussir à exprimer par le langage ces expériences vécues passées, Vermersch (2011, 2012) propose de diriger son attention sur des amorçages, c'est-à-dire des éléments de contexte ou des éléments sensoriels, dans l'optique de se remémorer des actions vécues d'une situation particulière. Grâce à cette technique d'évocation sensorielle et contextuelle, le spectateur a la possibilité de laisser revenir à sa

conscience des souvenirs. En se représentant mentalement ses souvenirs et en les verbalisant au fur et à mesure de l'entretien, il pourra se remémorer des situations passées. Le processus du ressouvenir comprend trois étapes importantes dont les prémices furent développées par Husserl puis reprises et détaillées par Pierre Vermersch (2011, 2012). La première étape fait référence au souvenir initial, la deuxième correspond à la représentation du souvenir initial, quant à la troisième, elle désigne la verbalisation du souvenir représenté dans l'étape numéro deux. Pour passer de la première à la deuxième étape, il doit y avoir une saisie intentionnelle du souvenir dans la conscience préréfléchie, c'est-à-dire « dont il reste à opérer la prise de conscience et qui ne relève pas encore de la conscience réfléchie » (2011, p.210). Cette première étape permet de « rendre conscient des informations préréfléchies, des aspects de la conduite du sujet qu'il a effectivement vécus sans pour autant les avoir conscientisés et donc se les être appropriés » (2011, p.184). Puis, pour passer de la deuxième à la troisième étape, il doit y avoir un acte de réfléchissement pour permettre à la représentation du souvenir de passer de la conscience préréfléchie à la conscience réfléchie :

La conscience réfléchie est « conscience de », elle peut se prendre elle-même comme objet, et seulement là apparaît le mode de la conscience réfléchie. [...] c'est la conscience réfléchie qui se tourne vers les contenus prérefléchis passés. [...] noter que ce passage ne va pas de soi. L'acte par lequel ce passage s'opère sera celui du « réfléchissement » (Vermersch, 2012, p.140)

Pour Husserl, l'étape une, soit le souvenir initial et l'étape deux, le souvenir représenté, sont deux souvenirs différents qu'il nomme souvenir primaire et souvenir secondaire. Michel Bernard (2001) aborde la problématique d'un désir de mémoire en danse, causée par le besoin de l'immortaliser à travers des photographies, des témoignages écrits, des vidéos ou autres. En s'appuyant sur les propos d'Husserl, il explique que les souvenirs de danse ne se construisent pas grâce à l'intermédiaire des archives créées par l'homme, mais par l'intériorisation des phénomènes vécus par le spectateur lors du spectacle de danse. Michel Bernard explique également que la mise

en mots des phénomènes vécus par le spectateur crée d'une part des traces, et d'autre part un second souvenir, car notre perception se modifie à travers le langage :

l'intention de se remémorer les moments passés non seulement modifie ma manière de vivre l'expérience présente avec sa double composante de rétention et de protention comme projection vers l'avenir, mais elle change conjointement mon appréhension de l'événement passé visé en transformant sa protention originaire qui était alors indéterminée en une prédétermination de mon attente actuelle de réminiscence que Husserl appelle cette fois « le souvenir secondaire » (Michel Bernard, 2001, p.216)

L'intérêt de l'explicitation du vécu du spectateur dans cette étude est qu'il puisse verbaliser son expérience perceptive pour prendre conscience de sa manière de percevoir et des éléments qui l'ont affecté pendant le spectacle chorégraphique.

2.3 Conclusion

Ce cadre théorique aura permis d'exposer les différentes modalités perceptives et fils conducteurs qui guident la perception du spectateur. Ainsi, nous avons vu que les modalités sensorielles sont nombreuses et qu'elles sont stimulées lors d'un spectacle de danse. Elles interagissent en lien direct avec l'attention et l'émotion, influençant la perception du spectateur et sa réception d'un spectacle chorégraphique. De plus, la compréhension du fonctionnement de la mémoire et du souvenir nous a permis d'établir plus facilement des liens entre perception et mémorisation. Comme nous venons de le voir, il existe un réel enjeu dans l'acte perceptif et l'acte d'énonciation, car la danse se transmet pour une grande part, par le témoignage oral et écrit. Or, il peut être difficile de se souvenir de ce que nous avons vécu en tant que spectateur, car toutes nos perceptions organiques et sensorielles sont associées à notre mémoire implicite. Un travail de remémoration et de réfléchissement doit avoir lieu pour réussir à conscientiser nos perceptions signifiantes et alors nous représenter notre souvenir, mais cette représentation et la mise en mots de ce que nous avons vécu modifient notre perception première en créant, avec la signification consciente

que nous donnons à notre souvenir représenté, un deuxième souvenir.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Pour résumer les propos précédents, cette recherche se concentre sur les traces gardées dans la mémoire du spectateur selon l'influence de ses filtres perceptifs. Pour soutenir ce sujet, les deux questions suivantes guideront l'étude tout au long du processus de recherche, à savoir quelles traces le spectateur garde-t-il en mémoire de la chorégraphie à laquelle il a assisté ? Est-il possible que les souvenirs du spectateur soient influencés par ses filtres perceptifs ?

Tout au long de ce chapitre, je développerai la méthode de recherche puis les outils utilisés pour récolter les données. Ensuite, je détaillerai la méthode choisie pour analyser les données. J'indiquerai comment je me suis préparée pour mener au mieux l'étude de terrain et expliquerai ma position de chercheuse vis-à-vis de cette étude. Je terminerai par les considérations éthiques de l'étude, ses intérêts et ses limites.

3.1 Paradigme qualitatif

Cette étude de terrain n'a pas pour ambition de généraliser les résultats obtenus, mais d'étudier, à travers le paradigme post-positiviste, les souvenirs de quatre spectateurs de danse avertis, non pratiquants de la danse, à propos d'un même spectacle chorégraphique contemporain auquel ils auront assisté le même soir. Le choix du paradigme de l'étude est une étape importante, car « une position paradigmatique est une proposition de sens par rapport à la réalité que l'on s'apprête à étudier de plus près », (Paillé et Mucchielli, 2002, page inconnue). Ainsi, en adoptant une position de nature qualitative, je pourrai cerner mon étude autour d'un phénomène précis pour être au plus près de mon sujet :

L'objet de la recherche qualitative se construit progressivement, en lien avec le terrain, à partir de l'interaction des données recueillies et de l'analyse qui en est tirée [...]. Ils [les chercheurs qualitatifs] s'emploient à acquérir des connaissances topologiques ; connaître l'histoire du milieu étudié, sa structure, son idéologie. Enfin, ils réalisent quelques entrevues avec des informateurs au fait de la question ; aller sur le terrain permet au chercheur d'acquérir une connaissance plus intime de son sujet. (Poupart, 1997, p.92-93)

L'avantage d'un paradigme qualitatif est de pouvoir prendre en considération la subjectivité des participants de l'étude. Les quatre spectateurs auront l'occasion d'exprimer leurs perceptions du spectacle chorégraphique au cours d'un entretien individuel. Tous leurs commentaires et leurs ressentis recueillis pendant les entretiens seront pris en compte, de même que leurs sentiments, leurs impressions et leurs émotions. Une approche méthodologique qualitative donne la capacité au chercheur de « s'intéresser à des objets complexes » pour « parvenir à décrire le vivant d'une situation psychique, cognitive, sociale » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p.48). Par ailleurs, j'ai adopté un point de vue interprétatif, car les résultats de la recherche ont découlé de ma relation avec le phénomène et de l'interprétation que je lui en ai donnée.

En paradigme « interprétatif » (compréhensif), l'objet général de la recherche est le « monde humain » en tant que créateur de sens ; aussi la recherche qualitative interprétative a-t-elle pour but de comprendre la signification ou l'interprétation donnée par les sujets eux-mêmes, souvent de façon implicite, aux événements qui les touchent et aux « comportements » qu'ils manifestent (ceux-ci étant définis en termes d'« actions » (Lessard-Hébert, Goyette, Boutin, 1995, p.116).

3.2 La collecte de données

3.2.1 Le terrain

- Profil des spectateurs

Cette étude a sollicité quatre spectateurs hommes et femmes, répondant aux deux

critères suivants : être un spectateur averti (c'est-à-dire assister à deux spectacles de danse minimum par an au cours des deux années précédant l'étude) et ne pas pratiquer la danse. La raison pour laquelle les participants devront être des spectateurs avisés et non novices, s'appuie sur plusieurs études publiées depuis les années 2000 (Grove, 2005 ; Cross, 2006 ; Milne-Homme, 2009 ; Jola, 2011) qui montrent une différence notable entre les deux types de spectateurs. Les résultats révèlent que les spectateurs avertis ou ayant une pratique importante de la danse ont une meilleure mémoire du spectacle chorégraphique. Leur expertise leur permet de faire appel à leur mémoire à long terme, dans laquelle ils ont mémorisé des schémas de spectacles chorégraphiques déjà vus. Leur perception visuelle est plus rapide et est attirée vers les moments stimulant les schémas mémorisés des spectacles précédents et par ce qu'ils s'attendent à voir (Milne-Home, 2009). Par exemple, s'ils voient un danseur se positionner en quatrième position les bras en troisième, ils peuvent s'attendre à voir le danseur exécuter une pirouette, car les spectateurs auront mémorisé que souvent, cette position est une préparation aux tours dans les codes de la danse classique. En plus d'être avertis, les spectateurs ne devront pas pratiquer la danse, car des études récentes sur les neurones miroirs concernant les danseurs démontrent que ces derniers ont tendance à focaliser leur perception sur les éléments spatiaux et à retenir davantage cet aspect (Jola, 2011). Aussi, lorsqu'un danseur regarde le style de danse dans lequel il est expert (comme un danseur contemporain regardant de la danse contemporaine) sa perception s'en retrouve biaisée, car son sens kinesthésique est davantage stimulé du fait qu'il connaît l'expérience du mouvement qu'il regarde. Effectivement, comme développé dans la section 2.3.3 du chapitre II : cadre théorique, le système miroir est plus actif lorsque la personne a déjà expérimenté dans son corps le mouvement qu'elle observe. Ainsi, les participants ne devront pas être des danseurs pour éviter que leur système miroir et leur empathie au mouvement observé soient biaisés par leur expertise de la pratique dansée, (KenneyHenley, 2013).

Pour inviter les spectateurs à participer à l'étude, une annonce a été diffusée sur la

page internet du Département de Danse de l'UQAM, une autre sur la page du site Artère, puis pour finir, j'ai affiché mon annonce sur le site du Regroupement Québec de la Danse. Mon annonce décrivait les tâches exigées par l'étude de recherche, soit remplir un questionnaire, assister à un spectacle de danse, participer à un entretien d'explicitation en personne et compléter un questionnaire à choix multiples. Voici ci-dessous un tableau qui regroupe chaque profil des quatre participants à l'étude, c'est-à-dire leur prénom et leur genre, leur âge et le milieu d'où ils viennent.

Prénom / Genre	Âge	Milieu
Céline - F	55	Artiste en Arts visuels
Hubert - M	23	Langues / Marionnettes
Mathieu - M	24	Finissant au baccalauréat Art dramatique en jeu (UQAM)
Florencia - F	24	Étudiante au baccalauréat Arts visuels (UQAM)

Pour minimiser les risques d'influencer leurs souvenirs du spectacle, je n'ai pas précisé aux participants le véritable sujet de l'étude, soit l'influence des filtres perceptifs sur les traces gardées en mémoire d'un spectacle de danse contemporaine. S'ils connaissaient l'objet de l'étude, leur état de concentration et d'attention aurait pu être biaisé en influençant leur manière spontanée d'assister au spectacle. Les participants ont alors été informés que le sujet d'étude portait sur la réception d'un spectacle de danse contemporaine par des spectateurs non pratiquants la danse.

- Le spectacle chorégraphique

Le même soir, soit le 29 janvier 2015 à 20 heures à l'Usine C de Montréal, les participants ont assisté au spectacle de danse *AH/HA* chorégraphié par Lisbeth Gruwez, également interprète dans la pièce, au côté de quatre autres danseurs hommes et femmes. Lisbeth Gruwez a étudié à P.A.R.T.S., école fondée par Anne Teresa De Keersmaeker. En 2007, elle fonde sa compagnie *Voetvolk*. La création

tourne autour du corps en extase, lorsqu'il est dépassé par une force qui l'anime et le secoue. Pour cette pièce, la chorégraphe est partie du rire et même du fou rire, comme elle le précise sur le site en ligne « Rencontre chorégraphique »¹⁴ : « Dans le rire, le corps est initialement accueillant, souriant, il se sent détendu, abandonné mais peu à peu il perd tout contrôle. L'hilarité pousse le corps au-delà de ses limites » (Lisbeth Gruwez). Le festival « rencontre chorégraphique » spécifie que le spectacle *AH/HA* passe en revue toutes les gammes du rire et tente de rendre palpable son effet physique et psychique, l'ambivalence de cette émotion universelle, se frottant à la frontière étroite qui sépare le rire des larmes, le révélant tour à tour monstrueux, beau, enfantin ou mélancolique. Les spectateurs ont eu, à travers ce spectacle, la possibilité d'être stimulés par de multiples éléments comme la voix, les corps, le mouvement et l'ambiance lumineuse, tournant autour de la pénombre.

3.2.2 Outils utilisés pour la collecte de données

Pour réaliser cette étude, j'ai utilisé trois types d'outils de collecte de données. Le questionnaire, qui porte sur les habitudes du spectateur afin de pouvoir établir son profil de spectateur, l'entretien d'explicitation pour permettre d'avoir accès aux traces que le spectateur a gardé en mémoire et un court questionnaire à choix multiples qui porte sur des situations quotidiennes afin d'élaborer son profil sensoriel. Chacun de ces outils méthodologiques a été approuvé par le comité d'éthique de la recherche de l'Université du Québec à Montréal.

- Le questionnaire

Une heure avant d'assister au spectacle de danse *AH/HA*, les spectateurs ont été invités à remplir un questionnaire d'une trentaine de minutes et à signer le formulaire de consentement à l'étude. Ce questionnaire avait pour objectifs d'une part de

¹⁴ <http://www.rencontreschoregraphiques.com/rencontres-choregraphiques/festival/lisbeth-gruweez>

déterminer la relation des spectateurs au spectacle de danse en général, et d'autre part de connaître leur état d'esprit ce jour-là. Les questions ont été conçues spécifiquement pour le sujet de l'étude. Elles portaient sur les habitudes des spectateurs envers les éléments auxquels ils sont généralement réceptifs, sensibles et attentifs lors des spectacles de danse. Ils ont également décrit leur état mental lors de cette journée du 29 janvier, comme le fait d'être peut-être impatient d'assister au spectacle ou fatigué. Cette question sur leur état mental m'a aidé à connaître leur condition psychologique au moment de voir la chorégraphie, ce qui était important à savoir car c'est un paramètre pouvant influencer la réception du spectacle de danse. Cependant, pour ne pas influencer l'analyse des entretiens d'explicitation, j'ai décidé de prendre connaissance des réponses du questionnaire une fois les entretiens retranscrits et analysés.

- L'entretien d'explicitation

Un mois environ après avoir assisté au spectacle *AH/HA*, les quatre spectateurs ont participé individuellement à un entretien d'explicitation¹⁵ sur le spectacle de danse. Pour pouvoir recueillir les traces laissées par la pièce chez chacun des spectateurs, le paramètre du temps devait être pris en compte dans l'étude. Selon Daniel Schacter (2003), si nous percevons un stimulus ayant eu une signification pertinente au niveau conscient ou inconscient, il se transformera en souvenir en s'encodant dans nos connexions neuronales ou sinon, il sera peu à peu effacé. Pour cette raison, j'ai décidé de laisser s'écouler un mois entre le spectacle chorégraphique et l'entretien, pour que le travail du temps et de la mémoire fasse son œuvre et que les souvenirs puissent évoluer soit en s'encodant ou en s'affaiblissant dans la mémoire. Ainsi lors des entretiens, j'ai pu recueillir les moments réellement significatifs pour le spectateur. Pour collecter les souvenirs, j'ai choisi la technique de l'entretien d'explicitation, car

¹⁵ Durant l'hiver 2014, j'ai suivi une formation à l'entretien d'explicitation auprès de Maurice Legault, offert sous la forme d'un séminaire intensif, dans le cadre de la maîtrise en danse à l'UQAM.

ce type d'entretien a pour objectif d'aider les participants dans la verbalisation de leur expérience vécue en se basant notamment sur des amorçages émotionnels et sensoriels :

On peut créer volontairement les conditions d'amorçage de cette mémoire¹⁶ par n'importe quel procédé qui ramène le sujet vers son vécu, que ce soit par une impression sensorielle particulière ou que ce soit par l'émotion. (Vermersch, 2011, p.103)

Mon rôle était de guider les participants dans leurs souvenirs du spectacle jusqu'à ce qu'ils se remémorent les moments les plus révélateurs pour eux et qu'ils réussissent à me les décrire grâce aux techniques mises en place dans l'explicitation. Pour que ces techniques puissent être appliquées correctement et pour favoriser la réussite de l'entretien, plusieurs conditions devaient être respectées. Le but est d'aider le spectateur à rentrer dans un état d'évocation pour qu'il puisse décrire les instants du spectacle significatifs pour lui, sans effort volontaire de remémoration. L'état d'évocation est notamment recherché lorsque la personne guidée a réussi à cibler l'instant le plus décisif pour elle et que la personne qui guide souhaite qu'elle détaille de manière très précise chaque étape de cet instant. L'évocation est « le fait qu'un acte mental s'accompagne d'un contenu représenté de façon quasi sensorielle » (Vermersch, 2011, p.195). Aussi, l'évocation est le « ressouvenir actuel [...] de tout ce dont je n'ai pas de souvenirs immédiatement disponibles (tout le vécu préréfléchi, voire irréréfléchi ou inconscient). » (2009, p.5). Lorsque la personne entre en évocation, son débit de parole devient plus lent, le regard décroche et se dirige vers l'horizontal. Ces indicateurs comportementaux correspondent à ce que Vermersch appelle la position de parole incarnée, qui favorise une expression verbale « sous la forme d'un vocabulaire spécifique, descriptif, concret, relié à des connotations sensorielles » (2011, p.62). Pour les aider dans cette étape capitale, l'interviewer accorde le débit de

¹⁶ L'auteur fait référence à la mémoire concrète (appelée aussi mémoire affective ou involontaire). On y accède involontairement en guidant la personne vers ses déclencheurs sensoriels (qui servent d'amorçage) afin que les impressions du moment passé reviennent à la mémoire sans volonté de remémoration.

sa voix et sa posture à celle de la personne interrogée pour qu'elle puisse se sentir écoutée et guidée dans l'optique de maintenir son état d'évocation. L'entretien se termine d'un commun accord, une fois que la personne est certaine d'avoir suffisamment exploré chaque détail du moment le plus important et signifiant pour elle.

- Le questionnaire à choix multiples

Pour compléter le recueil des données, j'ai eu recours à l'outil du calibrage tel que développé par la programmation neurolinguistique. Les participants ont été invités à répondre à un questionnaire à choix multiples portant sur des situations quotidiennes dans l'optique d'élaborer leur profil sensoriel. Ce questionnaire comprend vingt-cinq questions, auxquelles trois réponses sont toujours proposées, comme l'illustre l'extrait ci-dessous tiré du questionnaire complet. Le spectateur doit choisir la réponse correspondant le mieux à son habitude. Chacune des réponses proposées correspond à un type de profil sensoriel particulier, à savoir visuel, auditif ou kinesthésique. Les réponses proposées dans la colonne « A » sont des caractéristiques plutôt retrouvées chez les personnes visuelles, les réponses « B » correspondent plus aux auditives et les « C » aux personnes kinesthésiques.

Encerlez la case qui vous correspond le plus				
		Réponse A	Réponse B	Réponse C
1	Quand vous achetez des vêtements, vous préférez :	Assortir les couleurs, suivre la mode	Le rapport qualité/prix	Le confort et les textures des tissus
2	Lorsque vous réfléchissez, votre regard se porte :	Vers le haut	Devant vous	Vers le bas
3	Quand vous marchez, votre pas est :	rapide et décidé	mesuré et posé	lent et nonchalant
4	Pour vous un bon professeur :	Illustre ce qu'il dit avec un visuel	Donne beaucoup d'explications	Donne des expériences
5	Quand il pleut vous :	Regardez si il y aura un arc en ciel	Écoutez le bruit de la pluie	Humez l'odeur

3.3 Analyse des données

3.3.1 Analyse des entretiens

Je me suis basée sur la méthodologie de l'analyse et de l'interprétation des données de verbalisation relatives au vécu proposée par Pierre Vermersch (2009) pour analyser les entretiens d'explicitation. Après avoir retranscrit tout l'entretien dans la première colonne du tableau, j'ai utilisé des codes de couleurs pour analyser les propos des participants, situés dans la seconde colonne, comme le montre l'extrait des données ci-dessous. Grâce à ces couleurs, j'ai pu faire ressortir les types de propos déclarés par les spectateurs pour repérer plus facilement si leurs discours étaient rattachés à des éléments du contexte, à des vécus sensitifs ou émotionnels, à des jugements ou des commentaires.

59 A / et tu te sentais comment ?	..relance
60 B / Impliqué mais e, c'est ça c'est vraiment, peut-être parce que j'étais dans l'objectif, pour l'exercice, je me disais « il faut vraiment que je comprenne, que j'essaye de chercher » puis comme je te disais, au début j'étais vraiment déçu, je ne comprenais pas où est-ce que ça s'en allait ce show là, puis à un moment donné j'étais comme, « et mais, j'embarque », j'embarque malgré moi , parce que normalement voir un show de 20 mn de monde qui font ça (geste de bouncing) sur scène, c'est pas mon genre de spectacle.	Buste penché vers l'avant .. commentaire .. déception face à ses attentes .. prise de conscience
61 A / Ok. Et quand tu dis que tu sentais les autres, dans la salle, tu fais comme ça (reprise du geste 60).	..relance
62 B / Tu sais je ne pense pas qu'on faisait des rebonds pour vrai, mais je sens qu'il y avait comme de quoi qui ... tu sais quand on est attiré dans un show, veut, veut pas, corporellement tout le monde va se pencher vers l'avant (il se penche vers l'avant et regarde comme si il voyait le spectacle), vont vouloir aller chercher, puis si tu décroches tu vas décrocher avec ton corps aussi (il relaxe le buste sur la chaise), puis je sentais qu'on était tous un peu de même (il penche son buste vers l'avant) puis là un élément s'enlevait du sonore puis ça faisait tout « ok » (inspire en relaxant vers l'arrière) on est passés à quelque chose d'autre, on passe à un autre tableau.	.. kinesthésie → engagement kinesthésique .. idem .. prise de conscience par le son et impact corporel par le relâchement
63 A / et toi tu le sentais dans ton corps, car tu as fait (reprise geste 62)	..relance
64 B / oui, vraiment puis j'aurai aimé ça juste voir si j'étais vraiment en train de faire des rebonds sur ma chaise parce que je pense que oui.	.. commentaire
65 A / et quand tu faisais des rebonds tu étais attentif à quoi ?	.. élucidation
66 B / au show, à la musique, à tout.	
67 A / est-ce qu'il y a eu un élément en particulier ?	
68 B / inconsciemment, je pense que c'est la musique, c'est le son qui est venu me chercher , parce que ça a vraiment un apport au spectacle. Sans musique, ce show-là ne marcherait pas.	.. importance du son dans l'engagement corporel et émotionnel
69 A / Ok. Donc c'est la musique, et ça résonnait dans ton corps.	
70 B / Oui.	
71 A / et tu avais cette prise de conscience par le changement de musique.	Prise de conscience
72 B / Oui.	

Les principaux codes de couleurs sont l'orange, qui correspond au contexte de la situation, aux commentaires de la personne ou à ses intentions (appelés les ISA¹⁷ :

¹⁷ L'auteur fait référence à la mémoire concrète (appelée aussi mémoire affective ou involontaire). On y accède involontairement en guidant la personne vers ses déclencheurs sensoriels (qui servent d'amorçage) afin que les impressions du moment passé reviennent à la mémoire sans volonté de

informations satellites de l'action). J'ai mis en vert mes intentions de relances, verbales ou gestuelles, pour amener le spectateur à entrer plus en profondeur dans la description de son souvenir. Les propos surlignés en bleu foncé correspondent au vocabulaire sensoriel utilisé par les participants ou à la description de souvenir rattaché aux sens auditif, visuel ou kinesthésique. La couleur bleu clair était réservée aux propos des spectateurs rattachés aux filtres perceptifs comme les émotions, les attentes, ou l'attention. Pour finir, j'ai identifié, par le jaune, divers éléments, comme l'appréciation ou non du spectateur envers le spectacle, son interprétation du spectacle s'il en a fait une, ou encore la relation à l'œuvre qu'il a vue. Lorsque cela s'appliquait, j'ai fait ressortir en gras les prises de conscience du spectateur. L'intérêt de distinguer clairement si les paroles de la personne guidée sont des commentaires personnels, du contexte ou de l'évocation, sert à cerner les moments de l'entretien dans lesquels le spectateur a été au cœur d'un souvenir signifiant pour lui.

3.3.2 L'outil du calibrage

Pour établir le profil sensoriel des quatre spectateurs, je me suis basée sur l'hypothèse des canaux sensoriels et l'outil qui s'y rattache : le calibrage. Selon Benoît (2003), six éléments principaux constituent une conversation.

- 1) Il doit y avoir un émetteur pour délivrer un message
- 2) Un récepteur pour recevoir le message émis
- 3) Un ou des messages à transmettre
- 4) Un ou des canaux de communications utilisés pour émettre le message. Ces canaux peuvent être verbaux ou non verbaux
- 5) Une ou des perturbations possibles peut se manifester si l'émetteur n'est pas clair ou que son message n'est pas compris par son récepteur
- 6) Une réaction du récepteur lorsqu'il a pris connaissance du message de

l'émetteur.

Dans le cadre de l'utilisation de l'outil d'analyse du calibrage, l'étape numéro quatre est celle sur laquelle je me suis focalisée pour pouvoir établir l'éventuel profil sensoriel du spectateur. L'hypothèse des canaux sensoriels avance l'idée que les canaux de communications privilégiés peuvent être, selon les individus, de nature kinesthésique, visuelle ou auditive. Comme spécifié plus haut, ces canaux peuvent être verbaux ou non verbaux. Ainsi chaque profil sensoriel utiliserait des indices corporels, cognitifs, comportementaux ou verbaux lorsqu'il communique. Seulement, ces indices ne seront pas les mêmes dépendamment du sens privilégié de la personne. Pour ces raisons, Pierre Vermersch (2011) invite la personne qui mène l'entretien d'explicitation à être attentif à ses propres canaux sensoriels et à ceux de la personne qu'il guide. Comme énoncé dans la partie 2.1.1 « théorie des canaux sensoriels » du chapitre II : cadre théorique, Pierre Vermersch invite les pratiquants des entretiens d'explicitation à synchroniser leur débit verbal, leur attitude corporelle et leur canaux sensoriels à ceux des personnes qu'ils interrogent, pour faciliter le bon déroulement de l'entretien. Dans le chapitre 3 de son ouvrage « l'entretien d'explicitation » (2011), il conseille aux intervieweurs de s'accorder au canal sensoriel à travers lequel la personne décrit ses actions et ses moments vécus, pour ensuite les interroger sur les sous-modalités sensorielles, soit sur la texture de la sensorialité évoquée par la personne interrogée :

Une autre technique [...] est de questionner directement la texture sensorielle de la représentation. Ce qui a pour effet, en premier lieu, de centrer l'attention de l'élève sur ce qu'il se représente, [...] de tourner son attention vers l'expérience interne. [...] Le questionnement va donc provisoirement porter, non pas sur le vécu primaire (relatif à la situation de référence), comme c'était le cas précédemment, *mais sur le vécu relatif de se le représenter cette réalité primaire*. Les questions ne vont donc pas porter sur le contenu de ce qui est évoqué, mais sur la structure de l'évocation envisagée, à travers une série de traits descriptifs de sa sensorialité (la texture sensorielle de l'évocation). (Pierre Vermersch, 2011, p.65)

Ainsi, si la personne interrogée décrit à travers le sens visuel une image, l'interviewer pourra lui demander si l'image qu'elle se représente est près ou loin, nette ou flou, grande ou petite, etc. ... Ces sous-modalités sensorielles ont été établies dans le cadre de la PNL. L'outil du calibrage apprend à être attentif au langage sensoriel qu'utilisent les personnes. Cet outil a mis en place des indices pour décrypter, à travers le langage verbal et non verbal, la tendance sensorielle vers laquelle la personne nous décrit un moment. Cependant, Vermersch rappelle tout de même que certains de ces indices sont controversés, comme ceux concernant les mouvements oculaires, qui associent chaque direction du regard (haut, bas, devant, diagonales) à un canal sensoriel précis. Effectivement, dans le cas de l'entretien d'explicitation, les mouvements oculaires et leurs significations me semblent difficilement applicables, car si le spectateur se représente un moment significatif du spectacle qu'il a vu s'effectuer sur le côté avant droit de la scène, il aura très probablement son regard dans cette direction, étant donné qu'il sera en train de se représenter la scène et de la revivre pour la décrire dans son état d'évocation. Car la personne en état d'évocation reprend souvent la position dans laquelle elle était, quand elle revit la situation qu'elle décrit à l'interviewer. Ainsi, certains paramètres comme le regard ou le débit de parole (qui ralentit dans l'évocation), peuvent être des paramètres faussés. Pour cette raison, je ne me baserai pas sur tous les indices corporels, cognitifs, comportementaux et verbaux que regroupe Joe-Ann Benoit (2003), mais uniquement sur les indices exposés dans le tableau ci-dessous. Je m'appuierai également sur les indices avancés par l'outil du calibrage auxquels Vermersch fait allusion dans son ouvrage (2011), comme les sous-modalités sensorielles verbales que nous retrouvons dans le vocabulaire choisi par la personne interrogée lors d'un entretien.

	Profil <i>Visuel</i>	Profil <i>Auditif</i>	Profil <i>Kinesthésique</i>
Indices Corporels			
Gestuelle	Corps vers l'avant, volubile, gesticule. Est face à son interlocuteur	Attitude rigide, droite, semble raide	Attitude relaxée. Mouvements décontractés. Touche son interlocuteur ou est près de lui.
Respiration	Rapide, superficielle, haute dans la poitrine	Lentement par le thorax	Profonde, lente et abdominale
Indices Cognitifs			
Mémoire	Photographique	Par l'écoute	Associée aux sensations ou aux ambiances
Indices Comportementaux			
Tempérament	Extraverti	Cérébral	Imprévisible, imaginatif
Communication	Communique par l'intermédiaire d'un objet.	Utilise le raisonnement, l'analyse et les questions.	Communique par des expériences sensorielles.
Indices Verbaux			
Expressions	Regarde / C'est clair, ...	Je t'écoute, ...	Je ressens / Je sens, ...
Rythmes de la voix	Rapide, fluide, peu de pauses	Débit moyen, écoute beaucoup	Choisit ses mots et parle lentement
Tonalité de la voix	Aiguë et haut perchée	Modulée, bas	Grave, profonde, monocorde

En analysant ces signes sur la captation vidéo de l'entretien et à travers la retranscription verbale de celui-ci, j'ai pu voir s'il ressortait de l'attitude des spectateurs et de leurs propos un sens privilégié. Si oui, j'ai pu prendre ce mode sensoriel en compte pour voir s'il a influencé ou non son souvenir du spectacle. Comme énoncé précédemment, même si cette hypothèse des canaux sensoriels n'a jamais fait l'objet d'une vérification scientifique, je choisis tout de même de l'inclure dans l'analyse de mes données, car si un spectateur raconte un souvenir fortement influencé par un sens particulier, cela serait intéressant de le souligner lors des résultats. Aussi, prendre la décision qu'il est pertinent d'établir un lien entre le profil sensoriel d'un spectateur et un de ses souvenirs ne signifie pas que j'inclus toute la pratique de la PNL dans mon étude ou que je valide l'entièreté de ce domaine qui est très vaste. À partir des indices du tableau ci-dessus, les PNListes ont mis en place des questionnaires à choix multiples appelés visuel, auditif ou kinesthésique (VAK) pour établir le profil des personnes. Les objectifs sont de déceler les habitudes comportementales non verbales des personnes pour établir leurs profils sensoriels

potentiels, s'il ressort qu'ils en possèdent un. J'ai fait remplir ce court questionnaire à choix multiples de quelques minutes aux participants à la fin de leur entretien. Une fois l'analyse terminée selon la méthodologie de l'explicitation et du calibrage, j'ai examiné les résultats du questionnaire à choix multiples pour voir si les réponses coïncidaient avec le profil sensoriel que j'avais ou non établi durant l'analyse des données. Cependant, pour ne pas influencer mon analyse, j'ai regardé les réponses des participants après avoir établi le profil des personnes en fonction des observations vidéo et des entretiens d'explicitation.

3.4 Préparation aux entretiens

Pour pouvoir accomplir les différentes étapes exigées par la méthodologie, j'ai suivi une formation d'une semaine pour apprendre les bases des techniques requises pour mener les entretiens d'explicitation. À travers cette formation, j'ai abordé divers points comme favoriser la prise de conscience chez autrui, s'informer via l'entretien de ce qu'une personne a fait, c'est-à-dire de ses actes vécus et aider la personne à s'auto-informer de ce qu'elle a fait. Je me suis exercée avec deux volontaires en menant des entretiens d'explicitation sur des spectacles de danse auxquels elles avaient assisté. L'objectif de ces entraînements était de constater quelles pourraient être mes difficultés afin de ne pas les rencontrer pendant les entretiens avec les spectateurs de l'étude.

3.5 Position du chercheur

Durant toute la recherche, ma position en tant que chercheuse était de guider l'étude de terrain et d'étudier les phénomènes, soit les souvenirs du spectateur et leurs filtres perceptifs. J'ai moi-même déjà fait l'expérience de percevoir un spectacle chorégraphique puis de constater que mes souvenirs gardés en mémoire

correspondaient à mes modes perceptifs mais pour cette étude, je n'ai pas voulu être interrogée par une personne extérieure sur mes souvenirs du spectacle de danse *AH/HA*, car compte tenu de mon savoir sur le déroulement de l'étude, cela aurait biaisé ma relation aux phénomènes étudiés.

3.6 Considérations éthiques

Les quatre participants ont eu à signer un formulaire de consentement à l'étude, dans lequel toutes les étapes exigées par celle-ci y étaient expliquées. Ils ont pu également prendre connaissance de leur droit comme le fait de pouvoir conserver l'anonymat s'ils le souhaitaient par l'intermédiaire d'un pseudonyme de leur choix, et la garantie de garder leurs données personnelles confidentielles. Aussi, bien que le fait de signer le formulaire de consentement signifiait que les participants comprenaient les étapes de l'étude et l'implication attendue de leur part, il était mentionné qu'ils pouvaient se désengager à tout moment du processus sans devoir justifier leur choix. Dans ce cas-là, toutes les données conservées sur eux auraient été détruites. Le formulaire de consentement prouvait aussi que ma démarche avait été approuvée par un comité éthique pour les études impliquant des êtres humains. Les avantages, les inconvénients et les risques potentiels y étaient clairement exposés. Une fois les données analysées et interprétées, les résultats de l'étude leur ont été communiqués par courriel¹⁸.

3.7 Intérêts et limites de l'étude

Ma recherche pourrait contribuer à mieux comprendre les façons personnelles

¹⁸ Les participants ont reçu plusieurs documents, dont l'analyse de leur entretien et de leurs questionnaires (correspondant aux parties 4.1, 4.2, 4.3 et 4.4 du chapitre IV : Résultats), un tableau résumant ce que chaque participant avait retenu du spectacle et ce à quoi ils avaient été sensibles et attentifs (correspondant à l'annexe E) et le mémoire dans son intégralité.

dont l'individu perçoit un spectacle de danse et savoir si les perceptions qu'il privilégie peuvent influencer son processus de mémorisation. Cependant, cette étude qualitative rencontre plusieurs limites. Le cadre de l'étude est restreint, car elle se fera à Montréal dans le domaine de la danse contemporaine et à notre époque actuelle (2014-2015). Bien qu'ayant un panel de spectateurs différents, les résultats ne pourront pas être généralisés et ne pourront être sortis hors du contexte de cette étude particulière qui porte sur quatre spectateurs seulement lors d'un seul spectacle de danse. Il est également possible que la disponibilité naturelle de certains spectateurs soit influencée par le fait de savoir qu'ils participent à une étude. Ce facteur pourrait avoir une incidence sur leur attention spontanée et les souvenirs qu'ils mémoriseront de la présentation dansée.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Tout au long de ce chapitre, j'exposerai les résultats de la collecte de données issues des entretiens d'explicitation et des questionnaires remplis par les spectateurs. Dans l'optique de traiter au mieux ma question de recherche, je dévoilerai les résultats des analyses de chaque étude de cas en commençant par présenter les éléments extrinsèques pouvant influencer la réception d'une pièce chorégraphique, soit, la relation qu'entretient le spectateur aux œuvres de danse en général, ses attentes envers la pièce *AH/HA*, et son état psychologique le soir de la représentation. J'annoncerai ensuite, en guise d'introduction, les principaux moments sur lesquels le spectateur a porté une attention particulière, puis je les analyserai en exposant les filtres perceptifs par lesquels le spectateur a mémorisé le souvenir. J'associerai les résultats des études de cas aux analyses de leurs profils de spectateurs et de leurs profils sensoriels, afin de constater si éventuellement, certains aspects ont pu influencer leurs souvenirs du spectacle de danse et la manière de les raconter.

4.1 Céline

4.1.1 Une relation intime aux spectacles de danse

Céline, cinquante-cinq ans et artiste en arts visuels, possède un rapport intime avec les spectacles de danse qu'elle voit. Pour cette spectatrice, assister à un spectacle chorégraphique est toujours un moment précieux et privilégié, que la proposition artistique offerte soit appréciée ou non. Très respectueuse du travail effectué par les chorégraphes et danseurs, sa relation de spectatrice aux pièces dansées semble sincère

et personnelle. Céline tente de se rendre la plus disponible possible, dans l'optique d'être réceptive au spectacle qui lui est montré. Cet état de totale disponibilité à l'œuvre la plonge dans une bulle, dans laquelle seule la relation entre elle et le spectacle de danse prime. Le moment présent et singulier qui se joue dans la salle de spectacle et que partagent les danseurs avec elle, spectatrice, importe avant tout. Les instants qu'elle a vécus avant la pièce sont mis de côté, et elle ne se préoccupe pas de ce qui viendra ensuite dans un temps futur, une fois le rideau tiré. Cet état de disponibilité est d'autant plus favorisé que Céline n'aime pas avoir d'attente ou d'idée préconçues avant d'assister à un spectacle chorégraphique. De ce fait, elle ne cherche pas à se renseigner sur la pièce par l'intermédiaire de vidéos, de critiques ou de témoignages, de même qu'elle n'anticipe pas ce qu'elle pourrait éventuellement voir sur scène. De cette manière, Céline tente de préserver un regard neutre sur les spectacles de danse qu'elle s'apprête à voir, bien que son passé de spectatrice avisée et ses expériences antérieures jouent obligatoirement un rôle dans la réception des pièces dansées auxquelles elle assiste. Néanmoins, cette recherche de disponibilité est un point central pour elle, comme elle me le spécifiera à plusieurs reprises, aussi bien dans les questionnaires que lors de l'entretien d'explicitation : « moi je ne lis jamais les livrets avant, car je veux être disponible au spectacle et avoir aucune référence donc ça pour moi c'est bien important » (Céline, 8¹⁹). Mise à part cette principale caractéristique qui décrit la relation qu'entretient Céline avec les spectacles de danse, elle m'a informée également, à travers le questionnaire sur ses habitudes de spectatrice, être attentive à la fluidité du spectacle, et être sensible au côté théâtral de la danse ainsi qu'à l'émotion qui s'en dégage. J'ai également pu prendre connaissance de son état psychologique le soir de la présentation, car elle a inscrit se sentir fatiguée mais heureuse de pouvoir assister au spectacle chorégraphique.

¹⁹ Le numéro inscrit après le prénom correspond à la numérotation de la retranscription de l'entretien d'explicitation qui se fait dans un tableau. Cela permet de retrouver facilement les propos de chaque participant.

- Une attention attirée vers ... la douceur

Céline s'est montrée particulièrement réceptive à l'énergie dégagée par une danseuse sur scène. L'activité de son attention, fortement soutenue par cette danseuse, l'a étonnée, car centrer son regard sur une seule personne n'est pas dans ses habitudes, comme le soulignent ses réponses dans le questionnaire. Or, pour le spectacle *AH/HA*, elle n'a pu s'empêcher de diriger son attention vers cette danseuse pour qui elle a perçu beaucoup de douceur. Malgré sa volonté de modifier la trajectoire de son regard pour être plus disponible au reste du groupe, son attention se redirigeait inévitablement vers cette femme en particulier. Comme dans chacun de mes entretiens d'explicitation, j'ai demandé à Céline qu'elle me parle de ses souvenirs du spectacle, de manière simple et générale. Dans un second temps, j'ai guidé Céline pour qu'elle me parle de la danseuse sur laquelle elle avait fixé son attention, car il semblait évident que cette fille l'avait particulièrement marquée tout au long de la présentation. Dans le but d'obtenir une description détaillée de son souvenir, je l'ai relancé avec des questions élaborées par la méthodologie de l'entretien d'explicitation, dans le but qu'elle me détaille les souvenirs gardés de cette danseuse. Je cherchais également à savoir quels avaient été ses ressentis sensoriels et émotionnels au moment de la percevoir. Céline a commencé par me la décrire visuellement. Elle avait parfaitement mémorisé son image, qui lui revenait clairement en tête : « si je repense au spectacle, c'est elle que je vois » (Céline, 16). Elle se souvenait également de son apparence physique, de sa chemise blanche et de son pantalon beige maintenu haut à la taille par une ceinture, ainsi que sa petite taille, à laquelle Céline s'est identifiée et s'est reconnue, elle et ses filles étant petites. Les questions de relances que je lui posées pour obtenir des détails sur cette danseuse l'ont amenés à verbaliser son expérience, très difficilement explicable dans les premiers temps : « c'est comment elle était. Petite bonhomie un peu ... (en faisait un mouvement de rebond de droite à gauche) » (Céline, 20). En cherchant à lui faire expliciter les gestes qu'elle faisait lorsqu'elle n'arrivait pas à décrire son expérience, je l'ai incité à poser des mots sur ce

qu'elle avait ressenti en voyant cette femme danser. Céline a commencé par me dire qu'elle avait été attirée par son personnage, auquel elle rattacherait plusieurs fois les mots « douceur », « bonhomie » et « ludique ». Inévitablement attirée par la bienveillance de la danseuse et par son côté joyeux et rassurant, Céline trouvait que ce qu'elle incarnait était particulièrement profond et vrai comparé aux autres danseurs, même s'ils étaient eux aussi, « incarnés », selon ses termes. L'émotion vécue en regardant cette fille a captivé son attention tout au long du spectacle. Lorsqu'elle la percevait, elle se sentait davantage réceptive et disponible à la présence et à la délicate douceur qu'elle dégageait : « j'avais le goût de cette énergie. Elle était calme. Puis même quand elle a salué, il y avait quelque chose, son énergie me parlait, me touchait » (Céline, 74). Cette énergie à laquelle Céline était si attentive et réceptive lui faisait vivre des émotions d'amour et de joie, qu'elle percevait de manière kinesthésique, comme elle l'a exprimé à plusieurs reprises, à travers son vocabulaire : « j'ai senti », « ça me parlait », « ça me touchait ». Conformément à ce qu'avait noté Céline dans le questionnaire sur ses habitudes de spectatrice, percevoir et recevoir un spectacle de danse de manière kinesthésique lui arrive fréquemment. Au contraire, ce qui s'est avéré pour elle inhabituel et déroutant est le fait d'avoir focalisé son attention sur une personne précise. Dès le début de l'entretien, j'ai constaté qu'elle se questionnait sur les raisons l'ayant poussé à observer une personne en dépit du groupe. Or, dans un entretien d'explicitation, se questionner sur le « pourquoi » de nos perceptions et de nos souvenirs freine considérablement la mise en évocation, car la personne reste dans un travail intellectuel, dans une volonté de vouloir comprendre et de vouloir rechercher, plutôt que de se laisser guider à travers ses souvenirs sensitifs et émotionnels. Je l'ai donc encouragée à verbaliser les émotions et les sensations qu'elle avait vécues et perçues lorsqu'elle regardait la danseuse, comparé aux autres interprètes. De cette manière, Céline a réussi à se remémorer les sensations kinesthésiques de bien-être qu'elle a éprouvé lorsqu'elle fut attentive à la danseuse. Cette façon de ressentir kinesthésiquement un spectacle de danse fait partie de ses expériences, et en analysant l'entretien, j'ai vu apparaître

quelques correspondances entre les propos de Céline et les indices observables corporels, cognitifs, comportementaux et verbaux exposés dans le chapitre III : Méthodologie. Effectivement, son attitude relaxée, ses souvenirs associés aux sensations et aux ambiances (« énergie », « douceur », « amour », etc.), le vocabulaire employé (« je sens »), le fait qu'elle ait pris le temps de choisir ses mots et le fait qu'elle s'exprimait de manière lente, sont des indices caractéristique d'une personne davantage réceptive à la sensorialité kinesthésique.

- ... la sculpture humaine

Le souvenir de cette danseuse est assez évident dans la mémoire de Céline, contrairement à une deuxième trace gardée dans sa mémoire, qui fut mémorisé de manière inconsciente. Effectivement, c'est pendant l'entretien d'explicitation, lorsque nous abordions les traces gardées du spectacle dans sa mémoire, que Céline a eu un souvenir éclair d'un passage qu'elle a beaucoup apprécié, bien qu'elle n'y eût nullement repensé jusqu'à présent. Ce souvenir, très différent du premier qui concerne la présence singulière d'une danseuse, porte sur un passage scénographique dans lequel tous les membres de la pièce *AH/HA* se tiennent ensemble, proches les uns des autres. Ce n'est qu'après avoir abordé ses souvenirs sensitifs et émotionnels rattachés à la danseuse que Céline s'est remémoré ce passage qu'elle n'avait jusqu'à présent pas conscientisé, malgré un fort ressenti émotionnel au moment du spectacle :

Il y a quelque chose du spectacle qui me revient. À un moment donné ils ont dansé et ils se sont tous mis ensemble, puis j'ai trouvé ça très très beau. À la limite c'était comme une sculpture humaine. J'ai adoré ça. Tu vois je n'y ai pas pensé du tout mais c'est une des choses qui m'a le plus marquée. (50)

Le moment qui est apparu à la mémoire de Céline est une scène dans laquelle tous les danseurs se tiennent ensemble, formant une figure volumineuse et mouvante, donnant à Céline le sentiment de percevoir une sculpture vivante. Proches les uns des autres, les danseurs formaient un portrait dans lequel l'accent était mis sur leurs expressions

faciales, qui semblaient « grossies comme des clowns » (Céline, 38). Ce passage a marqué Céline, car elle a eu l'occasion à travers cette scène, de pouvoir orienter son attention sur chacun des danseurs : « ça me donnait l'occasion de tous les voir, comme je foccussais sur une » (Céline, 64). Ce passage dont elle a apprécié l'esthétisme et la beauté, l'a fortement touchée émotionnellement. Elle a également été émue par la beauté des corps les uns par rapport aux autres, qu'elle a comparés à une sculpture humaine. À travers ce souvenir, Céline a ressenti des perceptions kinesthésiques, notamment un sentiment d'amour et de douceur, car chacun des danseurs faisait attention aux autres :

Y'avait quelque chose, je *sentais beaucoup d'amour* dans la proposition, comment ils le vivaient. Je trouvais qu'il y avait ce sentiment-là d'amour. De faire attention à l'autre, quelque chose de doux, de réconfortant. (Céline, 52)

Ces deux souvenirs (la sculpture et la danseuse) ont tous deux été perçus de manière kinesthésique et sont aussi associés à la mémoire visuelle. Céline se remémore assez clairement l'apparence de la petite danseuse : « elle avait une chemise blanche avec un pantalon beige remonté en haut du ventre avec une ceinture », et se rappelle de plusieurs éléments concernant la sculpture humaine, comme le fait qu'elle se trouvait sur scène dans l'espace en bas et à gauche. Elle a également le souvenir que les danseurs jouaient avec des expressions faciales exagérées, grossies, lui rappelant l'image des clowns. D'un point de vue plus général, Céline a davantage été attentive aux expressions du visage qu'au reste du corps, étant donné que ces dernières étaient caricaturées et amplifiées. La modulation de ces expressions qui s'affichaient et grossissaient sur les visages des danseurs, avant de disparaître pour ensuite revenir dans une expression différente lui a donné l'impression d'un mouvement de vague. Pour ce qui est du souvenir auditif, Céline mentionnera juste qu'il lui semblait que le son était drôle, car dans son souvenir chaque élément du spectacle a favorisé une vision drôle et ludique de la danse :

Je ne me souviens pas vraiment de la musique mais je sais que c'était drôle. Tout allait dans ce sens-là d'un côté très ludique, c'était pas un show

sérieux. C'était comme une petite bulle, c'est passé très vite. (Céline, 42)

4.1.2 Synthèse

Céline a gardé un souvenir positif du spectacle de danse. En dépit de sa disponibilité troublée par le fait de devoir reparler du spectacle ultérieurement, elle a tout de même réussi à se plonger dans sa bulle. Le spectacle lui a semblé passer très vite et elle l'a trouvé simple, sans prétention et très porteur. Plusieurs mots sont revenus tout au long de l'entretien pour définir ses sentiments, notamment les adjectifs « drôle » et « ludique » et le côté « douceur » :

Douceur et ludique, c'est les mots qui reviennent. Quand je suis sortie c'est le mot ludique qui m'est venu. Je présenterai ça à des enfants puis ils le comprendraient. (Céline, 82)

Aussi, elle a pu se rendre compte de son propre regard sur les spectacles de danse et de sa relation en tant que spectatrice, grâce à la prise de conscience qu'elle a eue sur le dérangement que lui procurait l'entretien :

Pour moi dans un show ce qui est important c'est le moment qui est là. C'est ça que ça m'a fait prendre conscience sur moi, c'est que le après c'est pas important pour moi. Même si c'est un spectacle que je n'aime pas ça ne me dérange pas parce que pour moi aller voir un show c'est une bulle, c'est ce moment-là (geste de délimiter un cadre avec les mains). (Céline, 80)

Céline a beaucoup apprécié le spectacle de danse. Ses souvenirs sont racontés notamment à travers un langage kinesthésique et visuel. Percevoir la danse de manière corporelle fait partie de ses expériences passées, et son métier d'artiste en arts visuels influence notamment sa manière de recevoir certaines perceptions, comme le moment qu'elle a associé à la sculpture humaine : « j'ai vu ça comme une sculpture. Moi je suis artiste en arts visuels et c'était ça » (Céline, 64). En somme, l'analyse de l'entretien d'explicitation, en lien avec le questionnaire sur son profil de spectatrice et sur son profil sensoriel semble cohérente. Pour récapituler les éléments exposés tout au long de cette section, j'ai regroupé dans le tableau suivant les principaux points à

retenir de l'analyse des propos étudiés chez Céline.

Céline, 55 ans, artiste en Arts Visuels	
De manière générale	Pour le spectacle <i>AH/HA</i>
<ul style="list-style-type: none"> . Sa relation aux œuvres est intime, vécue comme une bulle. . Céline n'aime pas avoir d'attentes, elle favorise l'état de disponibilité. . Elle est sensible et attentive au côté théâtral des pièces, à l'émotion et à la fluidité. . Catégories correspondant à son expérience* : Connexion à un danseur = 0 Envie de danser = 2 Répondre émotionnellement = 5 Répondre corporellement = 4 	<ul style="list-style-type: none"> . A été attentive et réceptive à la petite danseuse et à la sculpture humaine. . Émotions ressenties de joie et de réconfort. . Perception kinesthésique de douceur et d'amour (petite danseuse). . Perception visuelle de la beauté (sculpture humaine). . Pas de réel souvenir auditif. . Prise de conscience : le spectacle est une bulle dans lequel seul l'instant présent compte.
Conclusion : Céline a beaucoup aimé le spectacle, qu'elle a trouvé ludique et porteur.	

* Les spectateurs avaient pour consigne de numéroté de 0 à 5 chaque suggestion, 0 étant le plus faible et 5 le plus élevé.

4.2 Hubert

4.2.1 Hubert, l'importance de ce qui est signifié

Hubert, vingt-trois ans, est un jeune travailleur qui a comme loisirs les marionnettes et le mime, deux activités qu'il pratique régulièrement. Spectateur averti, Hubert aime être en capacité de comprendre la signification des pièces de danse contemporaine qu'il voit. Comme il le mentionne dans le questionnaire pour élaborer son profil de spectateur, c'est une personne sensible à la question du sens et de l'interprétation : « J'aime que les choses aient un sens (senti ou compris). Je n'aime pas me sentir devant une pièce qui est hors du contrôle du chorégraphe ». En effet, la question du sens est revenue plusieurs fois dans notre entretien d'explicitation. Grâce

à celui-ci, j'ai compris qu'il semblait troublé si une pièce de danse ne possède pas une signification explicite. Par exemple, en assistant à la chorégraphie *AH/HA*, Hubert a perçu plusieurs éléments qu'il a cherché à relier ensemble dans l'optique de trouver une signification à la pièce et d'élaborer une histoire. Aussi, le fait qu'il n'ait pas eu la sensation d'un dénouement au spectacle de danse pour donner sens à ce qui venait de lui être présenté a semblé l'embarrasser. Par ailleurs, lorsque nous avons entamé l'entretien d'explicitation, un des premiers souvenirs qu'il a exprimé fut la sensation d'avoir assisté à une histoire confuse dans laquelle il ne s'était pas passé grand-chose. En relançant Hubert au fur et à mesure de l'entretien sur certains de ses souvenirs, je me suis rendu compte qu'il avait interprété et donné un sens à chaque percept qu'il avait conscientisé, afin de pouvoir narrer les éléments qu'il avait perçu. Cependant, les éléments qu'il a analysés et interprétés lui semblaient confus, car la pièce ne s'est pas terminée de manière narrative comme il se l'était imaginée, d'où la sensation d'une histoire floue sans une impression de dénouement. Dans les sections suivantes, je détaillerai la manière dont son interprétation des éléments perçus a influencé sa réception de la pièce chorégraphique. Avant cela, dans l'optique de finir de dresser son profil de spectateur, j'ajouterai qu'Hubert est une personne généralement attentive aux détails scéniques, aux mouvements produits par les danseurs ainsi qu'à leurs déplacements dans l'espace. Il est également sensible à la précision des gestes effectués par les danseurs. Couramment, Hubert s'attend à être transporté émotionnellement par les spectacles de danse qu'il voit, ou alors à se sentir confronté physiquement ou intellectuellement par la proposition qui lui est montrée. Concernant ses attentes envers la pièce *AH/HA*, Hubert pensait assister à une danse non conventionnelle dans ses mouvements et dans sa forme, interprétée par des personnes à la fois danseurs et acteurs. Il me spécifiera lors de l'entretien d'explicitation avoir regardé la bande-annonce de la pièce, sans que celle-ci ne dévoile de réelles informations sur ce qu'il s'apprêtait à retrouver sur scène : « je ne savais pas à quoi m'attendre, je n'ai rien lu, j'ai regardé un peu la bande-annonce mais ça ne disait rien » (18). D'un point de vue psychologique, Hubert se sentait particulièrement

fatigué le soir de la présentation. Il était d'ailleurs arrivé près de trente minutes en retard pour remplir le questionnaire, et il pensait être enrhumé. Cependant, cet état ne semble pas avoir nui à sa disponibilité vis-à-vis du spectacle de danse : « j'étais captivé parce que de un, j'étais fatigué donc j'étais content d'être assis » (34).

4.2.2 Une attention mise au défi

De nature attentive aux détails présentés dans les spectacles de danse, Hubert était très vigilant lors de la pièce *AH/HA*. Cette pièce débute par un tableau dans lequel tous les danseurs sont présents sur scène dans leur propre espace, effectuant de petits mouvements répétitifs de rebonds tout en se déplaçant de manière très lente. Cette production de mouvements minimalistes et épurés l'a invité à décupler son attention, dans l'optique de rester vigilant aux détails que pouvait lui offrir la proposition :

moi quand je vais voir des spectacles, j'aime qu'on me donne quelque chose, puis là c'était comme si ils se refusaient ou si ils donnaient juste un petit peu, c'était vraiment peu ce qu'ils faisaient donc ça m'obligeait à être impliqué, plus attentif à chercher quelque chose à regarder, je pense que c'est ça que j'appréciais. (30)

Hubert a apprécié le fait d'être défier pour rester attentif afin de ne pas décrocher des éléments qui lui ont été présentés. Ayant d'abord eu consciemment et volontairement un regard impliqué pour ne manquer aucun détail du spectacle, il a fini par se laisser absorber par ces longs moments dans lesquels les danseurs se déplaçaient de manière lente tout en rebondissant :

comme je ne savais pas à quoi m'attendre, au début j'étais vraiment vraiment vraiment attentif, puis je me suis laissé capter et attirer par ces mouvements tellement longs des danseurs qui ne faisaient rien d'autre que sautiller. (18)

Conformément à son questionnaire, Hubert a été captivé et sensible aux déplacements des danseurs ainsi qu'à leurs gestes. Son attention s'est laissée conquise par ces

instants-là :

J'étais vraiment captivé alors je me suis laissé emporter par où est-ce qu'ils allaient se déplacer mais chacun des déplacements faisaient qu'ils s'en allaient à un endroit précis à la fin pour arriver à la fin de cette séquence là (geste des mains qui se déplacent lentement) à un endroit où ils arrêtaient de shaker (24)

Vigilant aux déplacements spatiaux ainsi qu'aux mouvements des danseurs et à leur précision gestuelle, la proposition chorégraphique a spontanément amené Hubert à être encore plus sensible à ces trois aspects-là. De cette attention soutenue, Hubert mémoriserait d'une part, deux sentiments émotionnellement forts, ainsi que deux éléments visuels distincts. Tout au long du spectacle, Hubert a perçu un sentiment comique apporté par les expressions faciales exagérées des danseurs. D'autre part, il a également remarqué le côté dramatique émanant des mouvements complexes (voire trop complexes pour Hubert) exécutés par les danseurs. Le second souvenir qu'il a mémorisé concerne des éléments visuels, soit la scénographie (élément auquel il a l'habitude d'être très attentif) et l'image de deux personnages particuliers de la pièce : un homme et une femme.

4.2.3 Tension physique et mentale : la perception d'un malaise

Hubert aime saisir le sens émergeant des pièces de danse qu'il voit. Lorsque j'ai analysé son entretien d'explicitation, j'ai découvert qu'il avait besoin de débattre sur le sens des pièces chorégraphiques qu'il regarde en comparant différents éléments du spectacle pour en comprendre sa signification. Qu'il ait aimé ou non la proposition dansée, Hubert trouve le spectacle intéressant d'une manière ou d'une autre. Ses premiers propos concernaient précisément ses souvenirs vis-à-vis de la narration. Il avait trouvé l'histoire floue, non explicite et difficilement compréhensible. Pour favoriser la remise en évocation, nous avons abordé divers souvenirs tels que les danseurs, les lumières, la scénographie, l'espace et les mouvements pour qu'il puisse

se remettre dans le contexte de la pièce. Hubert m'a ensuite dit avoir été marqué par le fait d'avoir perçu deux sentiments distincts mais liés, soit un sentiment comique, et un sentiment plutôt tragique. Le côté comique était apparenté aux danseurs. Il provenait des situations qu'ils produisaient sur scène et de leurs expressions faciales. Leur jeu créait des personnages aux allures très drôles. Les danseurs ressemblaient à de bons enfants. Certains d'entre eux avaient même des airs « niais » et des allures « innocentes » face aux situations abordées, ce qui rendait chaque scène « hilarante » :

J'étais vraiment attentif puis des fois j'arrêtais d'être attentif puis je me disais « bon c'est ça qui est en train de se passer » puis là je réalisais les visages ou les rôles qu'eux étaient en train de poser à ce moment là où tout le monde était concentré. Je trouvais ça vraiment hilarant, (rire). (14)

Le second sentiment mémorisé est quant à lui associé au drame, notamment causé par le contraste créé entre les allures innocentes des danseurs et leurs visages rieurs, versus les mouvements complexes qu'ils exécutaient. Le spectacle *AH/HA* a débuté par des mouvements de rebonds, effectués pendant une longue période de temps par les danseurs. Hubert, attentif aux mouvements produits : « Je suis attentif aux détails scéniques (scénographie), également aux mouvements des danseurs », l'était tout particulièrement lors de cette pièce, car il trouvait les rebonds particulièrement exigeants pour le corps, ce qui le dérangeait fortement :

Je n'avais pas envie de reproduire ce qu'ils faisaient. Je me suis même dit après un moment « ça doit être tellement difficile sur le corps » puis je l'ai essayé et c'est vraiment difficile. C'est un sautillerment qui n'est pas naturel à reproduire aussi longtemps qu'eux l'ont fait. (44)

La perception du côté comique grâce aux visages des danseurs couplés au sentiment tragique issu de la difficulté physique des mouvements a créé chez Hubert un malaise manifeste. Désireux de comprendre le sens de la danse, l'interprétation qu'il en a faite est venue accentuer cette gêne perçue et ressentie, car il a associé les personnages à des enfants innocents et naïfs obligés malgré eux d'effectuer des mouvements asservissants. Le drame perçu venant de ces gestes difficiles et forçant pour le corps

lui a donné l'impression qu'une force invisible et puissante agissait sur les danseurs, les obligeants à se contraindre dans ces mouvements :

Les danseurs n'exprimaient pas de douleur ni rien, et leurs visages étaient vraiment relaxés. [...] je percevais un problème, parce que c'était comme si ils étaient possédés par autre chose, comme s'il y avait une force plus grande qui les obligeait à être comme ça, [...] j'ai l'impression qu'ils n'étaient pas conscients, qu'il y avait quelque chose de plus gros qu'eux qui les manipulait puis c'est ça des fois qui me mettait mal pour eux, qui créait de la tension chez moi (main vers le cœur). (40)

Cette tension s'est d'autant plus concrétisée qu'Hubert aurait souhaité que les danseurs se libèrent de cette force malveillante et qu'ils puissent s'exprimer ouvertement : « J'ai pas eu le sentiment qu'ils s'étaient libérés de quelque chose et ça, ça a créé de la tension chez moi (geste 40), l'idée qu'ils soient pris, qu'ils soient pas en train de danser librement » (42). Hubert a également interprété les déplacements des danseurs dans l'espace comme étant des relations qu'ils établissaient entre-eux : « il y avait des sortes de relations entre les gens qui se développaient, puis qui à certains moments, sont partis très distants les uns des autres, à certains moments ils étaient plus en lien les personnages » (4). Ici encore, sa perception du spectacle fut influencée par son interprétation et le désir de narrer les divers éléments perçus. Grâce à sa bonne capacité mnésique pour les éléments scénographiques et grâce à une attention soutenue portée aux déplacements des danseurs, il n'a pas eu de difficultés à se rappeler de leurs positions sur scène :

Ils sont vraiment bien placés à des endroits, ils sont dispersés puis ils se déplacent. Qui est où ? *E*, la plus petite, celle qui m'a le moins intéressé —était à l'avant à droite, un des gars était à l'avant à gauche, un autre des gars était à l'arrière, les 2 autres filles, au début, étaient ensemble. (22)

Cependant, il n'a pas réellement réussi à rattacher leurs trajectoires à une compréhension du récit ni à expliciter la nature des relations perçues :

Je n'ai pas compris pourquoi il y a eu ça. Ça m'a pas dérangé. J'ai trouvé ça bien, mais je n'ai pas vu, à part qu'au début ils étaient séparés puis à la fin ensemble, j'ai pas vu de raison. Pour moi c'était plutôt esthétique. Peut-être parce qu'ils sont partis séparément ils n'avaient pas le choix de finir

ensemble pour que ça puisse finir la pièce. (46)

Des spectateurs participant à l'étude, il est intéressant de noter qu'Hubert fut le seul à avoir cherché un sens à la pièce de danse. Ayant une bonne mémoire visuelle, il a malgré tout ressenti corporellement une majorité des sentiments perçus de la pièce. Dans son entretien d'explicitation, j'ai noté qu'il s'exprimait beaucoup à travers un vocabulaire kinesthésique, car il a utilisé plusieurs fois le verbe « sentir » : « j'ai trouvé ça très drôle, j'ai quand même senti beaucoup de drame » (4), « mais des fois tu sentais comme s'il y avait une puissance » (40), ou encore « je n'ai pas senti qu'ils se sont libérés » (44). Aussi, la perception contrastée des sentiments comiques et tragiques lui a créé une tension qui s'est manifestée d'une part corporellement : « je n'avais pas envie de reproduire ce qu'ils faisaient » (44), mais également mentalement, par le désir que les personnages puissent se libérer.

4.2.4 Une mémoire visuelle stimulée

Conformément aux propos inscrits dans le questionnaire de profil de spectateur, Hubert a été attentif aux détails scéniques. Le décor d'*AH/HA* était épuré ; une sorte de toile étendue sur scène délimitant ainsi un carré sur lequel les danseurs dansaient, était l'unique objet scénographique. Il a cependant retenu l'attention d'Hubert, car il a associé sa couleur à certaines images spécifiques lui permettant de se remémorer parfaitement de sa teinte :

Je me souviens du décor qui était simple. Il y avait une zone dans laquelle ils pouvaient danser, parce qu'il y avait une scène en dehors aussi mais eux ils restaient dans cette espèce de carré qui se poursuivait et qui prenait une courbe, puis c'était, je ne pense pas qu'il était vert, je pense que c'est la lumière qui faisait cet effet. (14)

il y avait pas de bleu, enfin c'était un bon vert qui tirait un peu plus sur le jaune que sur le bleu. J'avais l'impression qu'il y avait beaucoup de lumière alors je ne sais pas si c'était ce truc-là qui était vert ou les lumières qui faisaient ça. En tout cas j'avais l'impression d'un terrain de golf ou d'un terrain de banlieue. (16)

En ce qui concerne les danseurs, bien qu'il se soit souvenu des cinq personnages, Hubert a été particulièrement attentif à deux d'entre eux, car il a ressenti une émotion de joie en les voyant, et il trouvait leurs visages particulièrement drôles comparé à ceux des autres danseurs :

Oui ces 2 personnages-là m'ont fait vraiment vraiment rire. Puis c'est rare que, bah j'aime les trucs absurdes, mais c'est rare que je ris vraiment. Je vais sourire ou avoir des petits rires, mais pour vraiment rire c'est rare puis là je trouvais ça drôle. (12)

Dans l'ensemble, Hubert s'est souvenu des interprètes et de leurs positions dans l'espace scénique, lui qui a pour habitude d'être attentif aux trajectoires des danseurs dans l'espace.

4.2.5 Synthèse

L'attention portée sur les détails visuels et les réponses du test sensoriel d'Hubert démontrent une personne habituée à percevoir et à retenir des stimuli sensoriels visuels. En effet, il a été capable de se souvenir de la place des danseurs dans l'espace, de leurs mouvements et de leurs expressions faciales. Conformément à ses habitudes, il a également mémorisé l'espace scénographique. Hubert a été attiré par deux danseurs dont il a perçu le côté comique, notamment chez la grande fille mince : « c'est automatique je revois le visage de la fille et ça me fait rire. Elle avait un visage toujours un peu naïf et innocent » (38). Hubert a précisé, dans le questionnaire sur ses habitudes de spectateur, ressentir très rarement le sentiment d'empathie kinesthésique. Effectivement, son test sensoriel démontre peu de réponses en faveur d'une personne sensible aux stimuli kinesthésiques. Cependant, il est intéressant de noter qu'il a plusieurs fois utilisé les mots « sentir » lorsqu'il me décrivait la manière dont il avait perçu et reçu les sentiments tragique et comique de la pièce. Cela peut s'expliquer par le fait qu'Hubert m'a spécifié, pendant l'entretien, n'être proche de son corps que depuis peu de temps : « Je ne suis pas une personne

qui avant était proche de son corps (main qui touche son cœur) donc c'est plus difficile pour moi d'avoir des souvenirs corporels » (44). En ce qui concerne le sens auditif, Hubert n'abordera aucun élément lié aux sons, aux bruits ou à la musique pendant l'entretien. Bien qu'il a des indices observables propres aux personnes auditives, comme une respiration lente, un côté analytique et cérébral, et qu'il s'interroge sur ce qu'il perçoit en plus du fait que son test sensoriel démontre en majorité des réponses favorables à un profil visuel et auditif, il n'abordera aucun souvenir lié à l'audition. Cela s'explique peut-être simplement par le fait qu'il ne semble pas être réceptif à la musique dans des spectacles de danse, de manière générale. Effectivement, il n'a pas abordé l'aspect musical des pièces chorégraphiques dans le questionnaire pour connaître ses habitudes attentionnelles et sensorielles. Le tableau qui suit regroupe les éléments importants à retenir sur Hubert, pour résumer les propos exposés tout au long de cette section.

Hubert, 23 ans, travaille et pratique les marionnettes	
De manière générale	Pour le spectacle <i>AH/HA</i>
<ul style="list-style-type: none"> . Il s'attend à être transporté émotionnellement et à être confronté physiquement ou intellectuellement. . Hubert est attentif à la scénographie et aux déplacements des danseurs. . Il est sensible à la précision des gestes, il a besoin de comprendre le sens (senti ou compris). . Catégories correspondant à son expérience : Connexion à un danseur = 2 Envie de danser = 4 Répondre émotionnellement = 5 Répondre corporellement = 1 	<ul style="list-style-type: none"> . Hubert s'attend à des danseurs/acteurs et à voir une pièce non conventionnelle. . Il a été attentif et réceptif à la grande danseuse (air niais) et aux petits mouvements des danseurs (challenge de rester attentif). . Perception des sentiments dramatique (par la difficulté physique) et comique (par les expressions faciales). . Perception kinesthésique d'une tension. . Perception visuelle de la scénographie et des danseurs dans l'espace. . N'est pas revenu sur les éléments sonores.
<p>Conclusion : Hubert a apprécié le spectacle, mais a ressenti un malaise concernant la difficulté des mouvements versus les visages joyeux des danseurs. Gêne de ne pas avoir compris la narration.</p>	

4.3 Mathieu

4.3.1 Des attentes ciblées

Mathieu est un jeune spectateur de 24 ans. Finissant au baccalauréat en art dramatique et en jeu à l'UQAM, il est particulièrement attiré par les arts de la danse et du théâtre, sur lesquels il semble poser un regard de spectateur pointu et critique. Dans son questionnaire de profil de spectateur, Mathieu mentionne qu'il apprécie les chorégraphies qui sont ni conventionnelles, ni codifiées et ni classiques, (comme dans le cas d'Hubert), et s'attend également à percevoir et à ressentir des émotions. Il est dans ses habitudes d'être attiré et transporté par un ou deux danseurs en particulier. Aussi, il est généralement attentif au message du chorégraphe lorsqu'il y en a un, ainsi qu'à l'interprétation corporelle des danseurs dans l'espace scénique. Mathieu est un spectateur sensible à la musique, « qui peut parfois être un silence, une respiration, un mouvement » (Mathieu). Bien qu'il soit arrivé épuisé le soir du spectacle compte tenu de ses nombreuses heures passées à l'université et au travail, Mathieu a été réceptif et attentif à plusieurs éléments de la pièce, notamment aux sons, ainsi qu'à deux danseurs spécifiques, conformément à ses habitudes perceptives. En ce qui concerne ses attentes sur la pièce de danse *AH/HA*, Mathieu s'apprêtait à rire énormément, et il était curieux de découvrir la chorégraphe Lisbeth Gruwez qu'il ne connaissait pas. De ce fait, il s'était renseigné sur son travail et sur le projet chorégraphique *AH/HA* : « j'avais lu le programme avant, puis la chorégraphe disait dans le programme qu'elle avait tenu, dans ce spectacle-là, à chercher des gens qui avaient des visages quand ils rient » (Mathieu, 48). La réception de Mathieu à l'œuvre chorégraphique en a été influencée, car il s'attendait à rire aux éclats, or ce ne fut pas le cas. Il a été déçu par le spectacle et en garde un souvenir global plutôt négatif. Pour finir de dresser son profil, j'ajouterai que son désir d'être un bon spectateur pour l'étude a interféré sur sa réception du spectacle, car son attention était, surtout au début de la pièce, accrue et dirigée vers tous les éléments présentés afin de ne pas manquer d'informations

potentiellement importantes : « parce que j'étais dans l'objectif, pour l'exercice, je me disais « il faut vraiment que je comprenne, que j'essaye de chercher » (Mathieu, 60). Cependant, Mathieu s'est tout de même laissé emporter par certains passages de la chorégraphie, notamment grâce aux stimuli auditifs.

4.3.2 La musique : médium pour accéder à la danse

Mathieu semblait *à priori* déçu par le spectacle *AH/HA* auquel il a assisté le soir du 29 janvier : « ça m'a mis sur une zone d'inconfort (main qui rentre dans l'autre qui fait un mur) au début dans le sens que j'étais comme « oh on dirait que j'ai pas envie de voir ça ce soir » ce genre de show-là » (Mathieu, 34). Selon ses souvenirs, le spectacle de danse a commencé par une première partie dans laquelle les danseurs, éparpillés sur scène, faisant de nombreux petits rebonds tout en se déplaçant lentement dans l'espace. Aux premiers abords, ce long début lui a semblé difficile à regarder :

Moi j'ai trouvé ça un peu, pas interminable parce que... mais c'était très très long. C'était peut être un bon 20 mn là, le bouncing, avec des petits mouvements mais tu sais, qui allaient chercher le rire en même temps (Mathieu, 30).

Cette chorégraphie, dont le but est d'explorer le rire à tous les niveaux, n'a pas réellement plu à Mathieu. En dépit de cette impression négative, il fut pourtant très réceptif à la musique, aux sons et aux bruits : « la musique m'a beaucoup touché, en fait le son est vraiment venu me chercher dans ce show-là » (Mathieu, 6). En effet, conformément à ses habitudes de spectateur, Mathieu s'est montré très sensible et réceptif aux stimuli auditifs. Il retiendra surtout la musique jouée à la fin du spectacle : *Hello it's me you're looking for*, de Lionel Richie, les bruitages qu'il a associé à des couinements de lit, et une onomatopée produite et répétée par une danseuse pour qui Mathieu a eu une attention soutenue. Au début du spectacle, Mathieu se souvenait que les danseurs se déplaçaient lentement dans l'espace, sur une

musique composée de bruitages. Déçu du spectacle, car il s'attendait à rire, Mathieu ne s'est pas senti au premier abord engagé par la proposition chorégraphique. Il trouvait souvent le temps long, ce qui le rendait physiquement inconfortable :

J'ai beaucoup bougé dans ce show. Des fois je trouvais ça long, j'étais comme aie ... puis j'essayais d'écouter (croise et décroise les jambes, geste du poing qui serre fort, buste vers avant). Puis d'autres fois j'étais comme « non ça j'embarque pas » (il se relâche, buste qui s'accote sur le dossier). (Mathieu, 112)

Cependant, Mathieu s'est étonné de se rendre compte qu'il était engagé corporellement dans les mouvements de rebonds effectués par les danseurs, au bout d'un certain temps à regarder la pièce. Cette prise de conscience sur son état corporel s'est effectuée par le biais de la musique. C'est lorsque la texture sensorielle de cette dernière se modifiait par l'ajout ou le retrait de sons et que l'ambiance musicale changeait qu'il se rendait compte de son engagement physique :

C'est des mouvements comme vraiment imperceptibles qui sont en mouvance quand même, mais à cause de la musique, qui rajoutait d'autres choses par-dessus puis qui en enlevait, (il se détend et revient adosser son buste) je réalisais que plus ça allait, plus j'avancais vers ma chaise, plus j'étais comme, dans une espèce de bouncing avec eux, puis là, la musique elle coupait puis j'avais réalisé que j'avais comme embarqué dans ce train de, dans la musique (Mathieu, 26)

Dans cette citation, Mathieu précise qu'il était engagé dans les mouvements de « bouncing » des danseurs, et il spécifie aussi avoir « embarqué dans la musique ». C'est en effet par le biais de la musique qu'il a réussi à entrer physiquement dans la danse. Très attentif et réceptif émotionnellement aux stimuli auditifs, Mathieu a réalisé qu'ils créaient une atmosphère singulière, contribuant à son immersion et à son engagement dans les mouvements des danseurs. Son tonus musculaire se modifiait à l'écoute de la musique, ce qui l'aidait à s'impliquer dans les mouvements des interprètes : « je sens que j'étais comme ça (il pointe son ventre avec l'index et le regarde et contracte ses abdos) » (Mathieu, 54). En plus de prendre conscience de sa position de spectateur grâce aux éléments sonores, Mathieu ressentait également

l'énergie du public : « on s'en allait dans leur bulle » (54) :

Je sentais qu'on était tous un peu de même (il penche son buste vers l'avant) puis là un élément s'enlevait du sonore puis ça faisait tout « ok » (inspire en relaxant vers l'arrière) on est passé à quelque chose d'autre, on passe à un autre tableau (62).

Mathieu a été étonné de son engagement corporel et attentionnel pour la proposition chorégraphique grâce à l'ambiance créée par la musique, bien qu'il ait été déçu que ses attentes n'aient pas été satisfaites.

Mathieu a retenu un second passage dans la chorégraphie dans lequel son attirance pour une danseuse spécifique a marqué sa mémoire :

Elle avait un look un petit peu androgyne dans le sens qu'étant donné qu'elle portait une sorte de veston blanc, de pantalon blanc, petits cheveux court noir, toute petite, c'était la plus petite danseuse (Mathieu, 98)

Cette danseuse a capté l'attention de Mathieu pour deux raisons. Premièrement, le personnage qu'elle jouait le faisait rire, et elle a été la seule parmi les danseurs à avoir produit du son. Mathieu l'a trouvée très amusante et il ressentait une émotion de joie en la voyant faire son petit solo, car elle avait une attitude comique. Son expression faciale et la production du son « O » qu'elle répétait plusieurs fois ont déclenché son rire ainsi que celui du public. Très réceptif et ému par ce qu'elle dégageait : « c'est elle qui est venue chercher ... (geste de la main ouverte et se referme vers lui) » (Mathieu, 82), « Elle m'a attiré parce qu'elle avait une sorte d'effet comique, dans son attitude, dans son interprétation » (84), Mathieu était attentif aux moments dans lesquels elle produisait la fameuse onomatopée :

J'étais vraiment attentif je pense à, quand est-ce qu'elle allait faire le fameux son qu'elle redisait en répétition (88)

Son visage parlait tellement. Non seulement le son sortait mais ses yeux sortaient de leurs orbites c'était comme si (mains vers lui qui vont rapidement vers l'avant) elle crachait quelque chose en même temps (102)

Ces deux souvenirs énumérés ci-dessus, perçus à travers des éléments auditifs et ayant eu un impact émotionnel sur Mathieu, coïncident tout à fait avec son profil

sensoriel. En effet, il possède plusieurs indices d'une personne réceptive aux stimuli sensoriels auditifs, comme le fait de respirer lentement, d'avoir une bonne mémoire auditive et de raisonner de manière cérébrale. Dans l'entretien d'explicitation, c'est sur le souvenir de la musique qu'il a souhaité revenir en premier, car elle est venue éveiller en lui de fortes émotions. Ainsi, il a pu se rappeler de nombreux stimuli auditifs, comme le « O » de la danseuse, la musique de Lionel Richie, ou les bruitages qu'il a associés à des couinements de lit. Il est intéressant de constater que les stimuli auditifs lui ont servi de porte d'entrée pour accéder à un engagement corporel. Effectivement, l'atmosphère créée par la musique a favorisé l'empathie kinesthésique de Mathieu. Dès l'instant qu'une couche sonore était enlevée de la production musicale, l'ambiance changeait, amenant l'engagement musculaire dans lequel Mathieu s'était engagé à se relâcher, et l'amenant aussi à prendre conscience de l'état de corps dans lequel il avait été plongé. Il est ressorti de l'entretien d'explicitation et de l'analyse de son questionnaire sensoriel une préférence marquée et connue de Mathieu pour les éléments auditifs. Cependant, il a également été attentif aux stimuli visuels. Le fait qu'il ait bien mémorisé les danseurs, les lumières, l'espace des danseurs sur scène et leurs mouvements démontre une très bonne mémoire photographique, comme nous le verrons dans la section suivante.

4.3.3 Une mémoire photographique précise et stimulée

- La mémoire des danseurs

Mathieu est un spectateur averti qui a pour habitude d'analyser les spectacles de danse qu'il voit. Désireux d'être attentif au plus grand nombre d'éléments présentés dans l'optique de réussir l'entretien, il s'est montré vigilant quant aux différentes parties de la pièce chorégraphique. Mathieu est le seul spectateur à avoir gardé en mémoire autant de détails visuels sur divers éléments du spectacle. Il s'est souvenu assez aisément du style des danseurs :

Les costumes assez flamboyants plus masculins que féminins. Le féminin était plus classique. Le côté un peu punk/grunge d'une des danseuses [...] une qui était plus dans une manière corporelle plus carrée. Il y en a une qui était très lyrique, y'en a une qui avait l'air plus d'une danseuse que d'une performeuse (Mathieu, 6)

En fonction de leurs costumes, Mathieu a associé chacun des danseurs à un personnage particulier :

Un en jean, avec une chemise et des petits souliers flayés qui font du bruit. Une punk, une plus femme d'affaires je dirais quasiment, puis une très ballettique, dans sa petite jupe avec haut (Mathieu, 22)

Parmi eux, Mathieu, conformément à ses habitudes, à davantage focalisé son attention sur deux danseurs. L'un d'eux était la petite femme à l'attitude comique, qui par son expression et le bruit « O » qu'elle produisait, faisait rire Mathieu : « c'était le rire automatique. Tu sais quand tu dis « ta face vaut 1000 pièces », sa face valait 1000 pièces » (Mathieu, 100). Le second danseur que Mathieu s'est bien remémoré est celui aux cheveux blonds. L'émotion de tristesse qu'il percevait en le regardant a capté son attention. Ayant lu le programme avant de voir le spectacle, Mathieu savait que la chorégraphe avait cherché des personnes aux expressions faciales rappelant autant le pleur que le rire. Il trouvait que ces deux émotions étaient tout à fait perceptibles sur le visage de ce danseur :

Même quand il riait, il switchait au pleur comme ça (claquement de doigts). Je dis au pleur, il ne pleurait pas, mais tu voyais que dans son rire y'avait de quoi de triste, comme un rire triste. Lui, ça me ... (main ouverte qui se ferme) et pourtant il faisait des choses super drôles sur scène (Mathieu, 48)

Les jeux d'éclairages ont accentués le sentiment de tristesse perçu par Mathieu sur le visage du danseur.

- Des expressions faciales dramatiques accentuées par les lumières

Mathieu est revenu sur ses souvenirs du décor scénographique pendant l'entretien.

Décrivant la toile qui tapissait une partie de la scène et le mur du fond, il s'est rappelé qu'elle était colorée en vert et parfois en orange grâce aux lumières. La teinte orangée avait comme effet d'accentuer les traits faciaux des danseurs. Ainsi, Mathieu percevait davantage l'aspect dramatique illustré par les expressions des visages :

C'est vraiment au niveau de l'éclairage, comme y'a des moments où ils allaient chercher comme une espèce de rire/pleur (geste mains qui montrent une torsion) par la transition d'éclairage, qui était comme un orange cru, qui punchait les visages, les traits, puis c'est sûr que ça allait chercher toutes les ombres du visage, ça donnait quelque chose de comme, très dramatique (Mathieu, 18)

Cette impression de drame a notamment émergé lorsque Mathieu a ressenti un sentiment de tristesse et d'empathie vis-à-vis de ce que le danseur vivait sur scène : « Dans cet éclairage-là, il avait vraiment l'air de vivre une tragédie » (Mathieu, 50).

- Les trajectoires spatiales et les tableaux mémorisés

Mathieu m'a décrit les différentes scènes de la pièce dans leur ordre chronologique, du premier tableau composé par les mouvements de rebonds exécutés par les cinq interprètes se déplaçant lentement en effectuant des gestes rappelant des personnes en train de rire : « c'est toujours des mouvements qui vont te rappeler l'image de quand quelqu'un va rire, comme se taper sur les cuisses, ou se prendre par la tête » (Mathieu, 32), au second tableau nommé par Mathieu « le cœur de rire face au public », soit l'équivalent de la sculpture humaine pour Céline. Cette séquence a été en premier lieu oubliée par Mathieu. C'est uniquement pendant l'entretien d'explicitation qu'il s'est remémoré ce passage :

Comme à un moment, je viens d'avoir le flash là, j'ai gardé les bons moments dans ma tête, puis les moins bons se sont comme effacés, puis à un moment ils font comme une sorte de cœur/contact qui ne se lâche pas, ils arrêtent pas de se toucher, puis moi ça ne me parle pas ça, je trouve que c'est tellement du déjà vu, j'en ai vu dans des shows pleins de fois (Mathieu, 112).

Pour terminer, c'est la musique de Lionel Richie qui a marqué la fin du spectacle de

danse, sur laquelle les danseurs ont salué le public.

4.3.4 Synthèse

Mathieu est un spectateur ayant assisté à de nombreuses pièces chorégraphiques, et ayant également fait plusieurs analyses de celles-ci. Au fur et à mesure de ses expériences, il semble avoir développé un regard critique sur la danse. Pour lui, cette chorégraphie qu'il associe davantage à une performance « J'ai trouvé que c'était plus un show de performance à mon avis, qu'une chorégraphie » (6), relevait plus d'un exercice sur le rire qu'un spectacle prêt à être présenté au public :

Est-ce que le show dans son entièreté m'a plu ? Je ne pourrais pas dire. Des fois j'y repense, y'avait comme des bonnes choses, y'avait des moins bonnes choses, parce que j'ai trouvé que c'était vraiment comme plus un exercice sur le rire qu'un spectacle sur le rire. Je comprenais le but du spectacle, je comprenais où ce que la chorégraphe voulait aller, mais de là à le présenter en spectacle, j'avais mes réserves. (Mathieu, 34)

J'avais suggéré aux spectateurs d'éviter, autant que possible, de repenser volontairement au spectacle de danse entre l'instant où ils l'avaient vu et l'entretien d'explicitation. Cependant, Mathieu semble avoir revisité la pièce et s'en être forgé une opinion assez solide. Pendant l'entretien, il arrivait parfois qu'il ait des réponses rapides et arrêtées aux questions que je lui posais. Pour résumer, Mathieu est un jeune spectateur muni d'une attirance prononcée pour les stimuli auditifs. Son attitude et son test sensoriel appuient cet aspect. Il possède également une bonne mémoire photographique. Son côté analytique et critique semble l'aider à retenir les éléments visuels, profil qui arrive en seconde position, comme le démontre ses souvenirs et les expressions utilisées : « envie de voir » (34) ou « tu voyais » (48). Pour clore, le tableau suivant condense les principaux propos exposés tout au long de cette section sur l'étude de cas de Mathieu.

Mathieu, 24 ans, finissant au baccalauréat d'art dramatique en jeu	
De manière générale	Pour le spectacle <i>AH/HA</i>
<ul style="list-style-type: none"> . Mathieu s'attend à être touché et à voir des chorégraphies non scolaires. . Il est attentif au message du chorégraphe et aux danseurs. . Il est très sensible à la musique. . Catégories correspondant à son expérience : Connexion à un danseur = 4 Envie de danser = 0 Répondre émotionnellement = 4 Répondre corporellement = 5	<ul style="list-style-type: none"> . Mathieu s'attend à rire énormément. . Il a été attentif et réceptif au son et à deux danseurs. . Émotions perçues : tristesse (pour danseur) + joie (pour la danseuse et son son « O »). . Perception auditive : le son l'a touché et l'a transporté émotionnellement. . Perception visuelle : souvenir des danseurs, des lumières, du décor, de l'espace. . Perception kinesthésique : Prise de conscience de son engagement corporel grâce aux changements musicaux.
Conclusion : Même si Mathieu s'est laissé entraîner dans les mouvements des danseurs et par la musique, il a été très déçu de ne pas avoir beaucoup rit. Opinion négative du spectacle en général.	

4.4 Florencia

4.4.1 Une relation engagée envers le spectacle de danse *AH/HA*

Florencia est une étudiante de vingt-quatre ans en arts visuels. Ses attentes envers les pièces de danse concernent habituellement la signification et le concept qui soutient la création. Elle aime être impressionnée par ce qu'elle voit et sentir que les propositions se révèlent physiquement de l'ordre de l'impossible. Pour la pièce *AH/HA*, Florencia n'avait pas réellement d'attentes. Désireuse d'être fraîche et disponible pour le spectacle, elle n'a rien lu au sujet du spectacle, dans l'optique d'avoir une impression nouvelle sur la proposition chorégraphique. Lorsque Florencia assiste à des spectacles de danse, son attention est fréquemment portée sur la coordination des mouvements et les enchaînements des danseurs. Elle aime être convaincue par ce qu'expriment les interprètes, ainsi son attention est dirigée vers les moments qu'elle trouve émouvants et forts. En outre, s'il y a beaucoup de danseurs

sur scène, son attention sera orientée vers un petit groupe de personnes plutôt que la totalité des danseurs. Florencia est particulièrement sensible aux risques pris par les danseurs, à la surprise, à la lenteur et aux capacités physiques des interprètes. Elle aime également que l'état de légèreté soit travaillé par les interprètes, et elle apprécie l'utilisation des mots. Bien que fatiguée par ses études, Florencia a mentionné dans son questionnaire décrivant son profil de spectatrice être très heureuse et impatiente d'assister au spectacle. Ce sentiment de hâte se retrouvera plusieurs fois à travers l'entretien d'explicitation. Florencia a été très émue par la proposition, et conformément à ses propos dans le questionnaire, elle s'est sentie impressionnée, convaincue par ce qu'exprimaient les interprètes, et a trouvé leurs émotions très puissantes. Son attention est restée maintenue à son comble, elle a été totalement engagée et captivée tout au long du spectacle de danse.

4.4.2 Une attention stimulée tout au long de la pièce

Le soir de la présentation *AH/HA*, Florencia était impatiente d'assister au spectacle. L'expression de son sentiment d'impatience et de hâte s'est retrouvée plusieurs fois dans le questionnaire et lors de l'entretien d'explicitation. Florencia a débuté l'entretien en partageant sa crainte de ne pas être capable de se souvenir du spectacle et de ne rien avoir à raconter. Il s'est avéré, par des remises en contexte et grâce à l'évocation de souvenirs émotionnels et sensoriels, que son fort engagement attentionnel envers la pièce lui a permis de garder en mémoire de nombreux souvenirs remplis d'émotions. De manière générale, elle a été émue par l'interprétation des danseurs. Elle trouvait que ce qu'ils incarnaient était vrai et profond, deux qualités d'interprétation qu'elle aime retrouver chez des danseurs. Aussi, la mise en scène et les personnages joués par chacun des interprètes créaient des tableaux puissants, gardant son attention éveillée. Chaque danseur représentait un rôle, un personnage particulier, et tous les personnages pris individuellement formaient un groupe homogène. Florencia, qui ne se souvient pas vraiment des danseurs, se souvient en

revanche qu'ils avaient tous une identité personnelle, tout en restant unis les uns avec les autres :

Le fait de se retrouver en groupe (geste de mains qui rassemble) aussi, de faire quelque chose ensemble mais séparément aussi. C'est ça qui m'a marqué aussi car c'était un groupe mais on regardait des individus, parce qu'ils étaient tous différents. (Florencia, 39)

Son attention a été dirigée vers des moments qu'elle a trouvés très forts et qui l'ont marquée émotionnellement. Elle a aussi été sensible aux passages dans lesquels les danseurs se déplaçaient lentement, conformément à son questionnaire :

J'aimais quand ils étaient tous dispersés, comment ils se répondaient, lentement. Un bougeait la main, il y avait quelqu'un qui répondait en levant la main. J'avais l'impression qu'il y avait vraiment une belle communication (index qui dessinent des ponts) puis, j'ai souvent du mal à porter attention à tout, mais là en les voyant tous ensemble, ça m'a fait (main sur le cœur). (Florencia, 25)

Florencia est une spectatrice qui s'attend à être impressionnée et surprise pendant les spectacles de danse. Pour *AH/HA*, ces deux aspects ont été comblés. Plusieurs fois, elle s'est sentie impressionnée par les tableaux et les mises en scène qu'elle apercevait, et chaque élément présenté était comme une surprise qu'elle avait hâte de découvrir. Ces paramètres ont donné naissance à beaucoup d'excitation et de joie :

C'était vraiment comme grosse émotion (mains qui montent en haut) puis fffff (mains qui redescendent), ça activait la hâte, j'avais vraiment hâte à chaque fois, même si c'était triste, c'était super drôle et émouvant, puis j'aimais comment ça accentuait des moments, comme le rire. (Florencia, 3)

Florencia a été marquée par les expressions faciales des danseurs. À plusieurs reprises, elle abordera le fait que leurs jeux expressifs suscitaient chez elle de fortes émotions, qu'elle trouvait impressionnantes et puissantes :

Ils étaient super sérieux et sévères et d'un coup ils souriaient mais un peu crispé et pleurant, puis après cela changeait vers quelque chose de plus léger puis ensuite vers la tristesse, mais vraiment juste dans l'expression faciale. Ça m'impressionnait car il y avait presque pas de mouvements. Mais y'avait tout dans ça (mains qui montrent le visage). (Florencia, 23)

Ces instants perçus, chargés de passion, ont gardé en éveil son attention qui était sans cesse attirée par les beaux moments de surprise qu'elle a saisis tout au long de la pièce. Florencia avait toujours hâte de découvrir, d'en voir davantage. L'intensité avec laquelle son attention fut engagée tout au long du spectacle l'a étonnée, elle qui habituellement perd rapidement sa concentration :

La hâte, j'avais hâte. J'avais hâte tout le temps. Et surprise aussi, beaucoup. J'étais surprise de euh (hésitation) de mon attention en fait, de comment ça m'avait absorbée ça. (Florencia, 81)

Cet engagement attentionnel constant envers les stimuli provoquant chez Florencia des émotions intenses et puissantes a eu un impact sur son corps. Captivée et absorbée par le spectacle de danse, Florencia a eu de nombreuses réactions physiques. Elle bougeait, riait, cherchait à entrer dans l'espace des danseurs. Totalement attentive à la pièce, son corps était engagé vers l'avant de la scène :

Je voulais les avoir près de moi. Ma position sur le siège m'avait vraiment surprise car je n'étais plus (adossée) en train de regarder, j'étais vraiment (penchée en avant avec les mains qui ramassent vers elle) vouloir absorber. (Florencia, 49)

Un peu plus loin dans l'entretien, elle complète ses propos en ajoutant des détails sur son désir de s'engager corporellement près des danseurs, comme le fait de vouloir rentrer dans leur espace :

C'était tellement puissant que j'avais l'impression d'être absorbée par eux (mains qui donnent de son cœur vers l'extérieur). Il fallait que je m'approche. (Florencia, 53)

Florencia a été étonnée de ressentir un tel besoin d'entrer dans l'univers créé par les interprètes. Elle fut aussi surprise de réagir si ardemment, et de constater que ses émotions se manifestaient dans son corps avec autant d'intensité. Même si elle percevait parfois des moments plus axés sur la tristesse, c'est davantage le rire qui a marqué ses souvenirs, qu'il soit interprété par les danseurs ou qu'il soit exprimé par elle.

- Une sensibilité à l'expression des émotions

Florencia a perçu le spectacle de danse comme plusieurs petits morceaux d'un même puzzle. Dans cette chorégraphie, l'attention du spectateur est par moment dirigée vers des interprètes en particulier. Effectivement, chacun d'eux a eu une scène dans laquelle il était mis en avant par rapport aux autres danseurs, afin que le public puisse voir l'originalité de son personnage. Malgré ces tableaux, Florencia percevait tout de même la cohésion d'un groupe et elle n'avait pas l'impression qu'il y ait eu un danseur davantage exposé par rapport aux autres, comme cela peut parfois être le cas dans des spectacles de danse. Florencia a donc perçu cet aspect morcelé mais tout de même homogène des différents tableaux scéniques présentés au public. Elle observait parfois que chaque tableau abordait un élément particulier, comme le rire, un côté comique ou un aspect plus triste. Cependant, ces tableaux n'étaient pas séparés des autres scènes. La proposition gardait un côté harmonieux, formant un tout, composant l'ensemble du spectacle de danse :

Souligner, souligner souligner, cet événement physique qui est le rire. Le bonheur mais l'allonger. Allonger le moment où on a du fun, allonger le moment où on est vraiment triste, allonger le moment où on soupire, c'est vraiment comme pointer le doigt là-dessus, au lieu de juste passer vite là-dessus, alors que c'est souvent des moments qu'on passe vite d'un coup, comme rire spontanément, on soupire, puis c'est tout mais, après on peut re raconter la blague ou la dépression, mais là y'a rien à raconter, c'est juste le moment où tu as ri, le moment où tu as soupiré, le moment où tu as pleuré, sans dire la raison. (Florencia, 7)

Cette perception de la pièce, axée sur des instants d'émotions et des réactions physiques comme le fait de rire, de pleurer ou de soupirer, a beaucoup impressionné Florencia. Elle a apprécié que le travail soit effectué sur des émotions qui habituellement ne durent que quelques secondes. Florencia a particulièrement aimé que ces instants aient été étirés dans l'optique de mettre l'accent sur des réactions physiques et émotionnelles. Aussi, le fait qu'il n'y ait pas de cause, c'est-à-dire d'élément déclencheur à ces émotions, ne l'a pas dérangée même si habituellement

Florencia cherche à comprendre la signification des pièces chorégraphiques. Ici, les émotions incarnées par les danseurs étaient si fortes et convaincantes que la question du sens n'avait pas lieu d'être. Ces souvenirs correspondent aux premiers propos émis lors de l'entretien d'explicitation. Percevoir de manière ralentie et accentuée des réactions physiques à des émotions vécues a éveillé chez elle plusieurs interrogations. Florencia a été amenée à se questionner sur son propre comportement et l'apparence faciale que pouvait prendre son visage lorsqu'il exprimait des émotions de joie ou de tristesse.

4.4.3 L'effet résonance des visages : un miroir sur son propre visage

Florencia a aimé pouvoir voir les expressions émotionnelles jouées par chacun des danseurs. Habituellement, lorsque nous sommes émus, nous avons des réactions physiques qui ne durent que quelques secondes. Par exemple, nous allons rire ou être surpris de manière spontanée, mais ces états ne vont pas s'étendre dans la durée. Dans cette pièce, la chorégraphe a exploré ces réactions à travers ses interprètes, qui ont accentué le jeu d'expressions faciales comme si leurs réactions émotionnelles avaient été filmées et montrées au ralenti. Florencia a apprécié pouvoir être attentive aux comportements de chacun des danseurs, contrairement aux autres spectacles dans lesquels le spectateur ne peut pas capter les expressions de chaque danseur :

Je pense que ça m'a surprise parce qu'on peut tout voir dans l'ensemble, les réactions de chacun alors que souvent on n'a pas accès, parce que souvent on est à l'intérieur (buste qui avance dans l'espace devant elle) et on ne se regarde pas. On n'est pas attentif à la réaction de chacun mais là oui, on peut tous les voir (Florencia, 69)

Cette capacité à pouvoir porter attention aux réactions de chaque interprète l'a renvoyée à ses propres réactions faciales et a amené Florencia à se questionner sur elle-même. Comment est-elle quand elle rit ou quand elle pleure ? Comment est son propre visage lors de ces instants dans lesquels nos réactions sont habituellement

brèves et ne durent que quelques secondes. Les personnes qui rient ou qui pleurent spontanément ne se regardent pas en train de vivre leurs émotions. Ainsi, Florencia s'est demandée à quoi pouvait ressembler son propre visage lorsque celui-ci rendait visible une émotion qu'elle ressentait :

J'avais l'impression de m'imaginer moi en train de rire, ou moi en train de pleurer, c'est comme si j'essayais de répondre moi-même, pour voir si je me souvenais de comment moi j'agis quand j'ai ces émotions-là dans mon corps. C'était comme un miroir en fait, c'était comme faire un miroir sur la réalité (Florencia, 73)

Je ne me regarde pas quand je ris, puis là j'avais l'impression qu'il y avait quelqu'un qui avait regardé ça, puis qui avait coaché genre, j'étais « woa, c'est fou ». (75)

Le fait de voir les danseurs jouer avec des expressions du visage de manière décortiquée et exagérée l'a fait réagir physiquement. En plus d'être attirée corporellement vers la scène, sa surprise et sa hâte pouvaient se lire sur sa figure. Dans l'entretien, elle s'est souvenue réagir de manière très intense : les yeux grands ouverts, elle riait fort et bougeait beaucoup (85). Pouvoir assister aux réactions de chaque danseur donnait à Florencia l'impression d'assister à un concert de plusieurs instruments qui se répondait les uns aux autres. Le rythme et l'organisation qui émanaient des réactions des danseurs, séparément ou ensemble, ont donné à Florencia l'impression de pouvoir lire une partition musicale.

4.4.4 Quand le son se fait visuel

Dans son questionnaire de profil de spectatrice, Florencia m'a dit être sensible aux mots utilisés lors des spectacles de danse. Dans le cadre du spectacle *AH/HA*, Florencia ne s'est pas réellement remémoré la musique mais elle s'est souvenue que les interprètes produisaient des soupirs et des onomatopées :

C'était soit des soupirs longs, ou avec du son, pas juste de l'air. Des fois ça semblait découragé ou (« ah » en faisant un petit sursaut) la surprise. (Florencia, 63)

Florencia a établi un lien entre les stimuli auditifs qu'elle a entendus et l'image visuelle d'une partition musicale. Effectivement, le rythme auquel les danseurs se répondaient par leurs onomatopées et leurs soupirs lui donnait l'impression de pouvoir suivre une partition musicale : « on aurait pensé à une partition musicale, car il y avait du rythme dans leurs rires puis dans les réactions. On aurait pu faire comme un triolet ou une croche » (Florenxia, 67). Florenxia est sensible à l'utilisation des mots lors des spectacles de danse. Ce passage chorégraphique lui a rappelé un de ses projets personnels, dans lequel elle avait enregistré des conversations entre plusieurs personnes pour ensuite supprimer les mots de chaque intervenant des conversations dans le but de diffuser uniquement les soupirs ou les onomatopées. Associer ce souvenir personnel à ce passage chorégraphié rythmé par les onomatopées des danseurs semble avoir aidé Florenxia à le mémoriser : « la pièce, au complet, qui était axée sur des petits détails dans le corps, comme les inspirations. Ça m'a rappelé un de mes projets que j'ai fait, c'est drôle » (Florenxia, 5).

4.4.5 Synthèse

De manière générale, Florenxia a été sensible et attentive aux éléments qu'elle avait inscrits dans le questionnaire servant à connaître son profil de spectatrice. Elle n'a pas eu de connexion à un danseur en particulier, et elle a réagi émotionnellement et physiquement au spectacle de danse. Elle a été sensible aux sons des danseurs, comme leurs soupirs et leurs onomatopées. Elle s'est souvenue de plusieurs éléments qu'habituellement elle apprécie dans des pièces, comme la lenteur, les émotions authentiques incarnées par les danseurs, et elle a été très impressionnée par la puissance dégagée par les danseurs. Florenxia n'a pas vraiment utilisé de vocabulaire sensoriel tel que « je sens, je vois ou j'entends », mais ses souvenirs sont notamment orientés sur des éléments visuels (comme les expressions faciales), ou auditifs (comme les sons provoqués par les danseurs). D'après son test sensoriel, ces deux sens sont souvent stimulés et elle est davantage réceptive aux bruits et aux éléments

visuels. Par l'intermédiaire de l'entretien, j'ai constaté des indices propres aux personnes davantage réceptives aux stimuli auditifs et visuels, comme ses souvenirs visuels et auditifs, la rapidité de ses paroles et de sa respiration et le fait qu'elle gesticulait. Elle a aussi réagi au spectacle de manière corporelle, par l'envie de s'approcher des danseurs, dont le besoin a découlé d'une extrême attention et d'un engagement physique pour la pièce chorégraphique. Lorsque notre attention est captivée envers des stimuli, notre tension musculaire s'active davantage. Les réactions physiques qu'elle a eues, comme le fait de rire lorsqu'elle éprouvait de la joie ou d'ouvrir grands les yeux quand elle était surprise ou impressionnée, découlent des émotions éprouvées par Florencia. Pour conclure, Florencia a été très réceptive à la proposition chorégraphique et garde, contrairement à ses craintes, de nombreux souvenirs de celle-ci. Le spectacle de danse a énormément plu à Florencia, qui m'a confié lors de l'entretien être prête à aller le revoir n'importe quand. Afin de résumer les principaux propos énumérés tout au long de cette section, voici un tableau récapitulatif des éléments à retenir.

Florencia, 24 ans, étudiante au baccalauréat en Arts Visuels	
De manière générale	Pour le spectacle <i>AH/HA</i>
<ul style="list-style-type: none"> . Florencia s'attend à être impressionnée. . Elle est attentive aux mouvements, et apprécie être convaincue par l'interprétation des danseurs. . Elle est sensible aux risques, aux surprises, aux mots, aux capacités physiques des danseurs. . Catégories correspondant à son expérience : Connexion à un danseur = 1 Envie de danser = 4 Répondre émotionnellement = 3 Répondre corporellement = 3 	<ul style="list-style-type: none"> . Florencia n'a pas d'attentes mais a hâte. . Son attention fut très soutenue, elle a été captivée. . Émotions : surprise, impressionnée, hâte. Les émotions qu'elles percevaient étaient intenses, vraies, elle a été très émue. . Perception auditive : a retenu les soupirs et les onomatopées. . Perception visuelle : le rythme créé par les sons ressemblait à une partition musicale. . Expressions faciales fortes. . Perception kinesthésique : engagement corporel. Réponse faciale aux émotions qu'elle percevait.
Conclusion : A beaucoup été touché par le spectacle. A été attentive du début à la fin. Total engagement. Aimait le revoir.	

CHAPITRE V

DISCUSSION

Tout au long de cette étude, mon sujet de recherche fut guidé par le questionnement de savoir s'il pouvait y avoir un lien entre les traces gardées dans la mémoire du spectateur de danse et ses filtres perceptifs personnels. J'ai exposé dans le chapitre I : problématique, les enjeux reliés au fait que chaque personne possède une manière singulière de percevoir le monde, occasionnant la création de multiples discours pour témoigner d'une même pièce chorégraphique. Le regard de chaque spectateur est guidé par des éléments spécifiques, dépendamment des percepts qui l'affectent. Quand bien même deux spectateurs seraient captivés par un même instant chorégraphique, ils garderont des souvenirs singuliers influencés par leur perception personnelle, amenant ainsi des propos variés pour en témoigner. Les résultats des données présentés dans le chapitre précédent ont montré que les participants avaient mémorisé des souvenirs spécifiques, selon leurs expériences personnelles, leurs attentes et leur relation en général aux spectacles de danse. Cependant, les résultats de l'étude ont également révélé un point de vue commun chez les spectateurs. Chacun d'eux a porté son attention sur deux éléments du spectacle : les expressions faciales des interprètes et leurs déplacements dans l'espace scénique. Ce dernier chapitre permettra d'ouvrir trois sujets de discussion, dont le premier portera sur l'attention des spectateurs envers les visages des danseurs, et plus spécifiquement pour leurs expressions faciales. L'homme a, dans sa nature et dès le plus jeune âge, une attirance prononcée pour les visages humains. Dans cette première section, j'expliquerai l'aptitude ontogénique de l'humain à repérer et à distinguer les visages de ses semblables. Nous verrons que l'homme possède la capacité de repérer très rapidement les visages de ses semblables comparé à n'importe quel autre objet. Il peut également

saisir, dès son plus jeune âge, les expressions faciales des personnes qui l'entourent et peut reconnaître certaines émotions, comme la joie ou la tristesse. En détaillant davantage les capacités du nourrisson à percevoir les visages et à ressentir la contagion émotionnelle, nous aborderons ensuite les souvenirs de chacun des spectateurs portant sur les visages des danseurs en lien avec leurs propres filtres perceptifs. La seconde section permettra d'ouvrir une discussion sur les souvenirs retenus par les quatre spectateurs concernant la spatialité, paramètre directement relié à l'attention. Les spectateurs parvenaient tous, lorsqu'ils se remémoraient un souvenir marquant d'une scène particulière, à resituer la position des danseurs dans l'espace, à défaut d'être capables parfois de se souvenir du nombre des danseurs dans la scène ou des mouvements qu'ils effectuaient. Effectivement, certaines études que nous aborderons plus dans le détail par la suite, démontrent que les spectateurs avertis ont une meilleure mémoire que les personnes novices pour retenir le placement des objets dans l'espace. Pour terminer, je reviendrai sur les outils que j'ai empruntés au domaine de la PNL, soit le travail des sous-modalités sensorielles, le calibrage, qui comprend la grille des indices verbaux, comportementaux, cognitifs et corporels et le questionnaire à choix multiples que les spectateurs ont rempli une fois l'entretien terminé. Cette section me permettra d'aborder dans quelles circonstances une partie des outils m'ont aidée et au contraire, les limites de certains d'entre eux.

5.1 Une attention captivée par les expressions faciales des danseurs

Grâce à la pièce *AH/HA*, la chorégraphe Lisbeth Gruwez a pu travailler sur les émotions faciales suscitées par le rire, dans l'optique d'attirer le regard du spectateur sur ce paramètre. Le projet de cette chorégraphe était d'explorer l'acte physique du rire. S'il est vrai que ce spectacle en particulier incitait les spectateurs à porter attention aux expressions faciales des interprètes, il est important d'indiquer que l'homme possède, dès sa naissance, une capacité étonnante pour percevoir les visages de ses semblables avant n'importe quel autre élément. Jean-Michel Porte (2004)

rappelle, dans un ouvrage consacré à la psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, que le nouveau-né possède l'extraordinaire capacité, seulement dix minutes après sa naissance, de porter davantage attention sur la représentation d'un visage dont les organes sensoriels sont correctement ordonnés, comparée à l'image d'un visage dont ces éléments seraient confus :

Il existe donc, dès la naissance, avant même qu'ils aient appris à la reconnaître, une orientation spécifique vers une « gestalt » précise ; ce qui laisse penser que le jeune bébé est programmé pour soutenir d'emblée des échanges par le regard avec l'adulte. (Jean-Michel Porte, 2004, p.283)

Le nouveau-né serait ainsi prédisposé à être attiré par l'image d'un visage de la même espèce que la sienne. Selon d'autres études, l'homme posséderait la capacité de distinguer rapidement un visage parmi divers objets par son besoin d'interagir socialement avec ses semblables dans un but de survie. En effet, des études menées en neuropsychologie et rapportées par Vanrullen et Reddy (2008), démontrent qu'il suffit de seulement 100 millisecondes à l'homme, soit d'un dixième de seconde pour lui permettre de détecter un visage humain, ce qui est d'une rapidité très étonnante. TeodoraGliga (2003), psychologue travaillant dans le domaine des sciences cognitives, explique la capacité d'un nouveau-né à focaliser son attention sur l'image d'un visage grâce à deux besoins fondamentaux : comprendre les expressions et les émotions d'autrui et savoir où ils dirigent leur attention pour être à l'affût d'un danger potentiel. Ainsi, les bébés peuvent dès leurs premières heures de vie, ressentir le phénomène de la contagion émotionnelle, l'élément fondateur de l'empathie. Grâce à la contagion émotionnelle (qui est la faculté de ressentir les émotions des autres), les nouveau-nés peuvent être informés sur l'état émotionnel des personnes qui l'entourent et ils peuvent également connaître leurs intentions. À travers le chapitre II : cadre théorique, nous avons vu à travers les travaux de Jean Decety (2004), qu'un bébé pleurerait s'il entendait un autre nourrisson pleurer également, au moyen de son aptitude à ressentir cette contagion émotionnelle. Ces études démontrent la capacité innée des hommes à diriger leur attention sur les visages de leurs semblables ainsi

qu'à cerner leurs émotions pour pouvoir être informés d'un quelconque danger. Jean-Michel Porte (2004) ajoute que la capacité à percevoir pour un bébé des émotions chez autrui est très importante, car c'est ainsi qu'il communique et reçoit des informations sur les intentions des personnes qui l'entourent. Par exemple, si un parent regarde son nourrisson avec un visage neutre inexpressif, le nouveau-né tentera de communiquer avec lui par l'intermédiaire d'un sourire. Si le parent ne lui répond pas et reste neutre, le bébé deviendra inquiet puis finira par détourner son attention. Avec l'étude sur les spectateurs et la pièce chorégraphique *AH/HA*, il est nécessaire de noter que les participants ont tous été marqués par certaines expressions faciales des interprètes qu'ils ont mémorisées. Cependant, leurs souvenirs sur les expressions diffèrent, selon la manière dont ils ont perçu le spectacle de danse et selon l'interprétation qu'ils en ont faite. Julie Perrin (2012) note qu'il est important de se questionner sur ce qui pousse le spectateur à diriger son attention sur tel ou tel objet. Aussi, elle rappelle que la perception du spectateur est en lien direct avec les sensations qu'il ressentira par rapport aux stimuli perçus.

- Céline, une perception clownesque des visages des danseurs

Céline a retenu l'aspect drôle et ludique du spectacle de danse. Ces deux aspects et le sentiment de douceur sont des paramètres plusieurs fois revenus lors de son entretien d'explicitation. Céline s'est remémoré que les expressions faciales des danseurs commençaient petites, puis grossissaient exagérément, avant de s'estomper doucement de leurs visages. Cette perception visuelle, qu'elle comparait à un mouvement de vague, a marqué sa mémoire. Mimiques grossies et exagérées, elle a associé ces images aux grimaces rigolotes évoquées par celles des clowns :

C'était gros. Les expressions étaient très grossies, un peu comme les clowns, comme ça (yeux qui s'ouvrent grands). Ils partaient souvent petits et après ça devenait gros (main qui s'ouvre) [...] Il y avait une montée puis ça descendait, il y avait une montée puis ça redescendait. (Céline, 38)

La perception des expressions faciales que Céline a retenues est en accord avec le

sentiment global qui lui reste du spectacle : un côté ludique rempli de drôleries de douceur :

Pour moi le spectacle c'était ça. Un mouvement de vagues ou je ne sais pas (geste de la main qui fait un pont). Autant le visage que le corps. (40)
 Tout allé dans ce sens-là d'un côté très ludique, c'était pas un show sérieux. C'était comme une petite bulle. (42)

Les sensations de douceur et d'amour ressenties par Céline l'ont amenée à se remémorer des expressions faciales en lien avec un sentiment clownesque. Céline se souvient d'un visage en particulier, celui de la petite danseuse qu'elle trouvait plaisant et amusant. Dans une étude rapportée par Vanrullen et Reddy (2008), il est précisé qu'avec la dimension post-perceptuelle des visages humains, l'attention se porte plus facilement sur un visage quand il est reconnu en tant que tel par un homme :

Une fois le visage traité et reconnu en tant que tel, l'attention se porte plus volontiers ou plus facilement sur cet objet que sur d'autres objets de la scène. (p.383)

Cela, ajouté au fait que l'attention reste captivée sur les stimuli qui nous procurent une émotion positive, peut expliquer que l'attention de Céline soit restée fixée sur cette danseuse. Dans la section suivante, nous aborderons l'exemple d'Hubert et nous verrons que lui aussi a perçu et mémorisé les expressions des danseurs. Cependant, ses souvenirs diffèrent de ceux gardés par Céline, car Hubert a eu une perception influencée par l'interprétation qu'il a faite du spectacle de danse, et par les caractères qu'il a attribués aux personnages joués par les danseurs.

- Hubert, une perception des visages infantiles

Hubert a perçu les visages des danseurs de manière infantile, en lien avec l'interprétation qu'il a fait de la chorégraphie. Il s'est remémoré avec assez d'aisance l'aspect comique qu'affichaient les visages des interprètes. La clarté de ces souvenirs sont notamment dirigés envers une danseuse : « les filles je me souviens bien de la grande mince qui m'a fait bien rire, surtout avec son visage » (Hubert, 10), ainsi qu'un

danseur :

Les visages, comme par exemple le gars blond, son visage je trouve qu'il y avait vraiment des mimiques qui étaient particulières et exagérées puis l'expression de son visage était fun, son visage à lui et celui de la grande fille avec les cheveux bruns, j'ai passé beaucoup de temps à les regarder, après les déplacements, c'est-à-dire où est-ce qu'ils étaient en train de bouger d'un endroit à un autre ... c'est surtout les visages sur lesquels je restais. (Hubert, 32)

Hubert a perçu une tension issue de la complexité des mouvements des danseurs versus de la détente lisible sur leurs visages. Le fait qu'il ait cherché à narrer la danse l'a aidé à se souvenir plus aisément des visages des danseurs, car il a associé les interprètes à des personnages infantiles et non-conscients de la difficulté des mouvements qu'ils faisaient, guidés par une force invisible malveillante. Ainsi, ses souvenirs des expressions faciales des danseurs sont reliés à des visages naïfs, innocents et drôles :

Je revois le visage de la fille et ça me fait rire. Le gars lui, naturellement je pense pas qu'il me faisait rire, mais c'est qu'il allait chercher des expressions avec son visage qui était tellement malléable. Mais elle, elle avait un visage toujours un peu naïf et innocent (Hubert, 38).

Le besoin d'interpréter le spectacle de danse a joué un rôle majeur sur l'influence des traces qu'Hubert a gardées en mémoire. Il pourrait être comparé au spectateur « littéraire », identifié par l'étude de Jean-Michel Guy (2007). Selon cet auteur, ce type de spectateurs désigne davantage un public initié à la danse contemporaine, ayant l'habitude de débattre sur le sens des œuvres en comparant différents éléments du spectacle pour en comprendre sa signification. Bien souvent, ces personnes trouvent toujours le spectacle intéressant d'une manière ou d'une autre, qu'ils aient aimé ou non la proposition chorégraphique. Plusieurs indices du profil littéraire de Jean-Michel Guy (2007) cités ci-dessus apparaissaient chez Hubert. Ses premiers propos lors de l'entretien ont été vis-à-vis de la narration qu'il trouvait floue, non explicite et difficilement compréhensible. Après avoir abordé des éléments de contexte pour

favoriser son état d'évocation, il m'a dit avoir été marqué par la perception de deux sentiments, distincts mais liés : un sentiment comique et un sentiment tragique. Le côté comique était apparenté aux danseurs, aux situations qu'ils produisaient sur scène et à leurs expressions faciales. Leurs jeux créaient des personnages aux allures très drôles, ils ressemblaient à de bons enfants, avec leurs airs « niais » et leurs allures « innocentes » face aux situations abordées, ce qui rendait chaque scène « hilarante » :

J'étais vraiment attentif puis des fois j'arrêtais d'être attentif puis je me disais « bon c'est ça qui est en train de se passer » puis là je réalisais les visages ou les rôles qu'eux étaient en train de poser à ce moment là où tout le monde était concentré. Je trouvais ça vraiment hilarant, (rire). (14)

Hubert a également été marqué par la contradiction entre les mouvements complexes effectués des interprètes et la détente lisible sur leurs visages :

ça me faisait mal pour eux, comme par exemple le sautillement dans la première partie, je me demande s'ils souriaient des fois. Mais tu sais, ça avait l'air pas douloureux mais, si ils ne souriaient pas, en tout cas les danseurs n'exprimaient pas de douleur ni rien, et leurs visages étaient vraiment relaxés. [...] moi je percevais un problème [...] je pense que ce qui me faisait rire était leurs visages qui découvraient quelque chose, mais aussi ce qui ne me faisait pas rire était aussi ce visage-là qui était possédé par quelque chose d'autre. (Hubert, 38)

Son désir de trouver un sens à la pièce a influencé ses souvenirs reliés aux expressions des danseurs. Ce trait est caractéristique du spectateur au profil littéraire :

Les littéraires vont débattre sur du sens, ils vont jouer les éléments du spectacle les uns contre les autres [...] pendant et après le spectacle, il est encore en train de chercher le sens. (Jean-Michel Guy, 2007, p.100)

En somme, Hubert a mémorisé les expressions émotionnelles des danseurs selon l'histoire qu'il s'est créée et racontée lorsqu'il a perçu la chorégraphie.

- Mathieu, une perception des visages rattachée aux éléments visuels et auditifs

Mathieu, dont la mémoire est auditive et photographique, a gardé de nombreuses traces concernant la musique, l'apparence physique des danseurs, les lumières ou encore la scénographie. Les souvenirs des visages des danseurs mémorisés par Mathieu concernent deux interprètes spécifiques. Une jeune femme qui a retenu son attention grâce à des expressions comiques, et un homme au visage singulier dégageant autant de tristesse que de drôlerie. Mathieu, également sensible aux sons et aux éléments visuels, a retenu les expressions faciales de ces deux interprètes, car leurs jeux expressifs ont été accentués par des éléments sensoriels visuels et auditifs. Par exemple, le visage du petit danseur blond semblait davantage atypique grâce aux lumières qui rendaient ses traits saillants et qui augmentaient le sentiment tragique perçu par Mathieu :

Je crois que c'est vraiment au niveau de l'éclairage, comme y'a des moments où ils allaient chercher comme une espèce de rire/pleure (geste mains qui montrent une torsion) par la transition d'éclairage, qui était comme un orange cru, qui punchait les visages, les traits, puis c'est sur que ça allait chercher toutes les ombres du visage, ça donnait quelque chose de comme, très dramatique. (Mathieu, 18)

Ce danseur a également retenu l'attention de Mathieu grâce à une information extrinsèque qu'il a lue avant d'assister au spectacle. Curieux de se renseigner sur la pièce qu'il allait voir, Mathieu a voulu connaître les intentions de travail de la chorégraphe. Ainsi, il savait qu'elle désirait travailler avec des personnes aux visages singuliers, dont les expressions pouvaient rappeler autant le pleur que le rire. Mathieu trouvait que le petit danseur aux cheveux blonds correspondait parfaitement à ce profil et a alors fixé son attention sur lui :

Celui avec la chemise flayée et les petits cheveux bonds, parce que, étant donné que j'avais lu le programme avant, puis la chorégraphe disait dans le programme qu'elle avait tenue, dans ce spectacle-là, à chercher des gens qui avaient des visages quand ils rient, ça donne autant un rire qu'un pleur, puis lui je trouve que c'était vraiment ça son visage. Même quand il riait, il switchait

au pleur comme ça (claquement de doigts). Je dis au pleur, il ne pleurait pas, mais tu voyais que dans son rire y'avait de quoi de triste, comme un rire triste. (Mathieu, 48)

L'objectif des danseurs était d'explorer l'acte physique du rire par leurs expressions faciales. Parfois, elles rendaient une scène vraiment comique, ou il arrivait au contraire que les danseurs dégagent un aspect très tragique tant l'acte de rire était poussé à l'extrême et que les visages s'en retrouvaient déformés. Cette transition du rire comique au rire tragique fut perçue par Mathieu par les jeux de lumière, qui passaient d'une couleur verte à un orange vif, accentuant les traits des visages pour faire ressortir l'aspect dramatique de certaines scènes. Dans ces situations, Mathieu gardait son attention dirigée vers le danseur blond, car c'est sur son visage que Mathieu percevait le plus de drame :

C'est justement avec sa partie où est-ce que ils passent de l'éclairage régulier à l'éclairage comme orangé (geste du 18), qui est comme plus dramatique justement, son bout comme dramatique, on dirait que lui il le vivait comme pour vrai mais en même temps, pas pour vrai parce qu'il avait tellement un visage atypique que ça fonctionnait. (Mathieu, 50)

Thiébault *et al.* (2010), dans une étude portant sur la structure dimensionnelle de la représentation mentale des visages, rappelle une hypothèse selon laquelle l'attention de l'homme serait plus accrue envers les visages aux traits inhabituels :

Les visages très distinctifs sont plus facilement reconnus car, dans l'espace ils sont distants les uns des autres, ce qui limite les confusions, au contraire des visages moyens qui forment une région dense de points. Une conception alternative suppose que des traits inhabituels d'un visage entraînent une élévation de l'attention. (p.140)

Cette théorie correspond au cas de Mathieu, qui a été attiré par le visage atypique du danseur. En percevant ses émotions, Mathieu fut touché et son attention est restée captivée par cet interprète, capable d'éveiller chez lui des émotions de joie et de tristesse. Mathieu a également retenu l'image d'une autre danseuse lors d'une scène dans laquelle elle se trouvait dans une situation comique. En position semi-assise, elle

se concentrait pour répéter à plusieurs reprises le son « o », d'une manière amusante et exagérée :

Son visage parlait tellement. Non seulement le son sortait mais ses yeux sortaient de leurs orbites c'était comme si (mains vers lui qui vont rapidement vers l'avant) elle crachait quelque chose en même temps. (Mathieu, 102)

Mathieu était attentif et guettait le son qu'elle produisait à certaines reprises. Son attention était fixée sur son visage, afin de ne pas manquer le son sortir de sa bouche, ce qui déclenchait instantanément le rire, autant chez lui que pour le public : « c'était le rire automatique [...] sa face valait 1000 pièces » (100). Damasio (2005) revient sur le rôle des émotions en lien avec les décisions de l'homme. Pour lui, l'influence que possèdent les émotions sur nos décisions dépend des résultats ou de nos attentes sur l'avenir. Mathieu s'attendait à rire lors du spectacle de danse *AH/HA*. Sensible et réceptif aux sons, il a porté un intérêt particulier aux stimuli auditifs durant le spectacle de danse. Comme l'émotion dépend des résultats que nous attendons, notre attention se dirige sur des objets en conséquence :

Par exemple, le résultat immédiat de l'action choisie apportait-il une punition ou une récompense ? En d'autres termes, était-il accompagné d'émotions et de sentiments de douleur ou de plaisir, de tristesse ou de joie ? [...] Tout aussi important : le résultat futur des actions se traduisait-il par une punition ou par une récompense ? (p.148)

Jean-Philippe Lachaux (2011) s'appuie sur les propos d'Antonio Damasio pour rappeler que notre attention se dirige vers les stimuli aptes à satisfaire notre circuit de récompense. Si tel n'est pas le cas, notre attention finit par se détourner du stimulus pour se diriger vers un autre. Mathieu ressent généralement du plaisir lorsque son système auditif est stimulé. Son attention fut alors guidée par ses attentes et ses émotions, influençant son regard et ses souvenirs du spectacle.

- Florencia, l'attention captivée par l'expressivité des visages

Florencia fut captivée par les expressions faciales des danseurs, qu'elle a trouvées

extrêmement puissantes. Dans le spectacle de danse *AH/HA*, les interprètes ont joué avec la temporalité en étirant des réactions émotionnelles, comme le fait de sourire ou de rire. Les expressions faciales s'affichaient lentement sur leurs visages, et lorsqu'elles parvenaient à leur comble, les interprètes les laissaient s'estomper pour retrouver un visage plus neutre. Par ce travail visuel et expressif, Florencia était impressionnée par la puissance qui se libérait des expressions faciales des danseurs. Elle profitait de la lenteur dans laquelle se déployaient les émotions pour observer minutieusement les visages de chacun des danseurs :

Le bonheur mais l'allonger. Allonger le moment où on a du fun, allonger le moment où on est vraiment triste, allonger le moment où on soupire, c'est vraiment comme pointer le doigt là-dessus, au lieu de juste passer vite là-dessus, alors que c'est souvent des moments qu'on passe vite d'un coup, comme rire spontanément, on soupire, puis c'est tout. (Florencia, 7)

Geisha Fontaine (2004), dans son ouvrage *Les danses du temps*, rappelle que le paramètre du temps intervient dans plusieurs champs regroupés par la danse, comme le mouvement, les phrases de mouvements, la composition chorégraphique, le déroulement du spectacle ou encore la mémoire. En effet, un mouvement peut aller d'une temporalité extrêmement lente à une temporalité très rapide. Dans la chorégraphie *AH/HA*, la chorégraphe semble avoir joué avec la composition chorégraphique et la lenteur de certains mouvements, afin de mettre l'accent sur les expressions faciales et les façons dont elles peuvent changer un visage. Bien que nous puissions jouer avec la composition chorégraphique pour obtenir une phrase de mouvements lents ou vites, le paramètre du temps dépend aussi de l'action effectuée par le danseur :

Le mouvement est aussi déterminé par ses limites temporelles (son début et sa fin), son mode de développement (son phrasé), et sa préparation (« starters »). [...] Le phrasé dépend de la façon dont sont distribués les accents, les impulsions, les suspensions, les changements de vitesses, les transferts de poids, les pauses éventuelles, les modalités de passage d'un mouvement à un autre. (Geisha Fontaine, 2004, p.48)

Florencia est sensible aux mouvements se déroulant en lenteur, comme elle l'a

spécifié dans son questionnaire. Ainsi, la lenteur des actions ajoutées au fait qu'elle trouvait les expressions faciales des danseurs, puissantes et vraies, ont marqué sa mémoire. Les expressions perçues sur le visage des danseurs ont captivé le regard de Florencia. Surprise, étonnée et émue par ce qu'elle observait, son attention était retenue par les expressions des danseurs qui formaient des portraits intenses, uniquement par la force expressive de leurs visages : « il y avait une émotion dans leurs visages qu'ils changeaient tous en même temps. C'était puissant comme portrait » (19). Les émotions perçues par Florencia maintenaient son attention captivée et en éveil, elle qui d'habitude la perd facilement. Elle fut aussi impressionnée par le lien invisible qui unissait les danseurs entre eux, car même si parfois ils étaient éloignés les uns des autres, la modulation de leurs expressions à l'unisson faisait qu'ils restaient toujours liés ensemble :

Ils étaient super sérieux et sévères et d'un coup ils souriaient mais un peu crispé et pleurant, puis après cela changeait vers quelque chose de plus léger puis ensuite vers la tristesse, mais vraiment juste dans l'expression faciale. (23)

J'ai souvent du mal à porter attention à tout, mais là en les voyant tous ensemble, ça m'a fait (main sur le cœur). (25)

Pour Jean-Philippe Lachaux (2011), la capture de l'attention par un stimulus qui touche émotionnellement une personne est avant tout une capture du corps, où « le monde extérieur tire sur notre corps » (p.165). Effectivement, si nous percevons un stimulus attirant notre attention, celle-ci va diriger notre regard et notre corps vers ce stimulus. De cette manière, l'attention prépare à l'action et au mouvement :

La perception est déjà une préparation à l'action, et cette règle s'applique aussi à l'attention : au-delà de son rôle dans la perception, l'attention doit aussi être considérée dans sa relation à l'action. (Jean-Philippe Lachaux, 2011, p.170)

Cependant, Lachaux rappelle également que si notre attention peut-être capturée par un stimulus déclenchant une émotion chez une personne, cela ne signifiera pas forcément que l'attention de cette personne restera fixée sur ce stimulus. En effet, il y

a une différence entre la capture de l'attention et la « captivation » (Lachaux) de l'attention. La capture signifie que notre attention est interpellée par un stimulus qui déclenche en nous une émotion. Par exemple, nous pouvons être interpellés dans la rue par une personne chère que nous n'avons pas vu depuis longtemps et que nous croyons reconnaître. Dans cette situation, notre attention sera capturée par cette personne. Si en fait ce n'est pas elle, nous allons détourner notre regard et continuer notre chemin. Mais s'il s'agit de la personne que nous connaissons, notre attention va être fixée et captivée par la personne en question. Pour développer davantage sur cette nuance, nous pouvons prendre l'exemple de Florencia dont l'attention fut captivée par l'émotion perçue des visages des danseurs, car ils lui procuraient une émotion positive et un sentiment de satisfaction. Pour rester captivé sur un stimulus, il est nécessaire que l'objet d'attention qui nous déclenche une émotion puisse satisfaire les neurones dopaminergiques chargés de nourrir le circuit de récompense qui lui, influence nos comportements selon nos besoins fondamentaux. En somme, tant que l'objet ayant capturé l'attention d'une personne produira un effet positif sur ces neurones-là, son attention restera captivée sur ce stimulus. Dans le cas contraire, l'attention s'en détachera pour se laisser capturer par un autre objet. En résumé, la capture émotionnelle de l'attention est motrice (le regard et le corps bougent dans l'espace pour se diriger vers l'objet qui nous émeut), tandis que la « captivation » (Lachaux, 2011, p.180) de l'attention est cognitive (car le circuit de récompense est satisfait, donc notre attention reste captivée par l'objet). Une autre étude menée par Thiébault *et al.* (2010) précise que les expressions émotionnelles entraînent différents niveaux d'attention. Par exemple, les visages souriants sont souvent les plus attractifs que les visages neutres. Aussi, plus une expression faciale dégage une forte émotion, plus notre attention sera accaparée par cette expression et marquera notre mémoire :

La reconnaissance des visages impliquerait des processus métacognitifs et selon Knapp, Nosofsky et Busey (2006), différentes expressions émotionnelles capturent différents degrés d'attention et ce sont les variations de l'attention qui seraient explicatives des variations de la force des traces mnésiques. (p.142)

Florencia, qui a perçu les expressions faciales des danseurs avec puissance et sensibilité, a eu son attention captivée par les visages et a été marquée par leurs souvenirs. Aussi, le fait de percevoir les expressions émotionnelles étirées dans le temps l'a amenée à se poser des questions sur ses propres réactions faciales. Les visages des interprètes ont fait miroir sur ses propres expressions, et l'ont amenée à s'interroger sur le sien :

J'avais l'impression de m'imaginer moi en train de rire, ou moi en train de pleurer, c'est comme si j'essayais de répondre moi-même, pour voir si je me souvenais de comment moi j'agis quand j'ai ces émotions-là dans mon corps. C'était comme un miroir (73).

En percevant les expressions des danseurs et en y réagissant sensiblement, Florencia s'est retrouvée engagée dans les émotions dégagées par les interprètes, en y réagissant physiquement :

C'était très facial (ouvre les yeux et la bouche). Je pense que je réagissais, j'ouvrais les yeux, puis je me penchais, puis (mains qui s'accrochent sur sa chaise à côté des ses cuisses) j'ai ri fort, aussi. (Florencia, 85)

Cette manière de percevoir et de réagir corporellement aux émotions provient de la contagion émotionnelle, soit la composante première de l'empathie, appelée aussi le fond mécanique de l'empathie, (Favre *et al.*, 2005). À travers l'article : « Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions », les auteurs rappellent les propos de Theodor Lipps, au sujet du mimétisme et de la contagion émotionnelle. Pour Lipps, c'est l'imitation physique d'une expression faciale ou d'une posture qui nous amène à comprendre les états émotionnels d'autrui :

Lipps (1903) expliquait la contagion des émotions au travers d'un mimétisme moteur consistant en une imitation posturale et faciale automatique qui, en fournissant une information de nature kinesthésique, devait permettre la reproduction et partant, la compréhension des états émotionnels de la personne observée. Ce mécanisme anticipait presque d'un siècle les données neurophysiologiques les plus récentes qui, de manière saisissante, ont confirmé l'existence d'automatismes moteurs et mentaux dans

les processus d'interactions sociales. (Favre *et al.*, 2005, p.371)

La réaction corporelle à l'émotion d'autrui ajoutée au fait que l'attention influence notre regard et notre corps dans l'espace selon l'objet qui nous captive, peuvent peut-être expliquer la raison qui a amené les quatre spectateurs à ressentir un engagement musculaire lorsqu'ils ressentaient une émotion, même pour ceux de nature moins réceptive aux stimuli sensoriels kinesthésiques.

5.1.1 Synthèse

L'homme possède la capacité, dès sa naissance, de diriger son attention attirée vers les visages de ses semblables et de percevoir les émotions et les expressions faciales des autres. Ces possibilités sont liées au besoin qu'à l'homme de communiquer avec autrui et à la nécessité de connaître un danger potentiel. Dans le cadre de cette étude, les quatre spectateurs ont tous retenu des souvenirs reliés aux visages des danseurs, lorsqu'ils ressentaient une émotion particulière. Cependant, dépendamment des émotions vécues au moment de percevoir les visages, chacun d'eux a mémorisé des souvenirs différents des expressions des interprètes.

5.2 Émotion et attention : deux activités qui stimulent la mémoire spatiale

L'analyse des entretiens d'explicitation a révélé que les quatre spectateurs avaient tous mémorisé des éléments spatiaux du spectacle. Le souvenir d'un groupe de danseur ou d'un interprète dans l'espace était particulièrement précis dans leur mémoire s'il correspondait à un passage significatif pour eux. Julie Perrin (2012) rappelle que la danse est un art particulier à percevoir, notamment au niveau de la spatialité scénique, qui est en grande majorité issue des lois établies dans le cadre d'une présentation dans un théâtre à l'italienne. En effet, ce lieu a instauré, entre autres, la frontalité, la perspective et la concentration du regard vers des points précis.

Même si la danse peut maintenant s'émanciper de ce cadre théâtral, les pièces chorégraphiques ont souvent tendance à maintenir ces trois aspects-là. Ainsi, les spatialités travaillées lors d'un spectacle de danse organisent le point de vue du spectateur en désignant l'endroit à regarder et en favorisant un trajet perceptif. De ces constats, Julie Perrin (2012) avance une hypothèse élaborée à partir des spatialités chorégraphiques constituée de deux idées principales. Premièrement, l'œuvre posséderait ses propres trajectoires. De ce fait, l'expérience du spectateur en sera singulière par son attention et son interprétation personnelle, mais son expérience sera à la fois commune aux autres spectateurs, par la tension perceptive instaurée par l'œuvre :

Les spatialités chorégraphiques ouvrent la voie d'une hypothèse : que l'œuvre aurait inscrit en son sein les trajectoires et processus perceptifs qu'elle engage. L'expérience de l'œuvre ne pourra pas être partagée par tous, quant aux interprétations avancées ou aux états émotifs provoqués, mais elle sera sous-tendue par la même tension perceptive. Les jalons posés par l'œuvre pour forger le cadre de la saisie sont donnés en partage et enclenchent un processus partagé garant d'une disposition commune. (Julie Perrin, 2012, p.30)

Un peu plus loin dans son ouvrage, Julie Perrin (2012) amène le lecteur à se poser une question fondamentale, à savoir ce qui pousse le spectateur à conduire son attention sur un objet plutôt qu'un autre. Si la perception prend forme face à un objet et dans un contexte, la perception est également « immanente à la sensation même du sujet » (p.28). Effectivement, notre attention est capturée par des stimuli qui déclenchent chez l'observateur des émotions. Ainsi, précise cette auteure, la chorégraphie, par ses choix créatifs, peut faire naître l'apparition de l'objet d'attention, tout comme l'acte perceptif du spectateur peut faire naître l'objet d'attention.

Les quatre spectateurs de l'étude ont parfois été attirés par les mêmes danseurs. Par exemple, Céline et Mathieu ont tous deux gardé des souvenirs de la petite danseuse, et des traces spatiales reliées à ses déplacements, mais ils n'ont pas mémorisé les mêmes instants, car leur perception singulière et les émotions qu'ils ont vécues en

l'observant leur étaient propres. Ainsi, en prenant comme exemple les traces spatiales gardées en mémoire par les spectateurs, nous verrons que chaque espace mémorisé est en lien direct avec la capture de l'attention sur un stimulus précis, ayant amené à vivre une émotion chez le spectateur.

- Céline, des souvenirs spatiaux rattachés à la petite danseuse

L'attention de Céline a été capturée par la petite danseuse pour qui elle a ressenti une émotion de douceur. Même lorsque Céline tentait de regarder d'autres interprètes, son attention revenait toujours sur elle. Son image est restée très nette dans son esprit, et elle la resitue aisément dans l'espace :

J'étais aussi disponible aux autres mais ils me reviennent moins. Il y a peut-être un garçon avec une barbe que je vois mais les autres c'est un peu flou dans ma tête. Mais elle c'est vraiment très très clair. Je la vois là (pointe du doigt en bas). Mais je pense aussi, quand elle dansait elle était beaucoup là (pointe avec main) à ma droite. Le fait qu'elle était placée là peut-être que je la voyais beaucoup. (Céline, 66)

Pendant le spectacle de danse, Céline a eu un deuxième moment dans lequel elle a vécu une forte émotion ; lorsqu'elle a vu les danseurs tous ensemble sur scène, formant ce qu'elle a nommé la « sculpture humaine ». Ce deuxième souvenir spatial mémorisé est en lien avec ce passage, pour lequel elle a ressenti des émotions d'amour et de douceur en le regardant:

61 / Mathilde (interviewer). Les danseurs étaient tous ensemble. Ils étaient au centre de la scène ?

62 / Céline (spectatrice). Non, je crois qu'ils devaient être un peu plus devant moi à ma gauche. (Céline)

Julie Perrin (2012) mentionne qu'il est important, dans la relation entre une œuvre et un spectateur, de savoir quel a été le point d'accroche. Pour Céline, ce point-là se réfère à la petite danseuse, pour qui elle a éprouvé des émotions d'amour et de douceur, la plongeant dans une bulle :

C'est ce point d'accroche avec l'œuvre, ce qui frappe le regardeur et

cristallise son attention ; c'est une porte d'entrée, un seuil ou encore ce qui enclenche l'imagination, le trouble ou bien la réflexion. [...] Point d'intimité ou d'étrangeté absolue, il confronte à l'œuvre et à soi-même. Il remet en question les certitudes du voir ou obsède par sa présence non résolue. Ce détail ou pan, ce peut être cet interprète danseur dont je ne parviens pas à détacher mes yeux. (Julie Perrin, 2012, p.32)

Pour Céline, le point d'accrochage correspond au dernier exemple donné par l'auteur. Nous verrons dans la section suivante avec le cas d'Hubert que ce point diffère. Si lui aussi a retenu des souvenirs spatiaux en lien avec les émotions qu'il a vécues, ils sont en revanche différents de ceux de Céline.

- Hubert, des souvenirs spatiaux liés aux déplacements des danseurs

Hubert est un spectateur attentif aux mouvements des danseurs dans l'espace, comme il l'a précisé dans son questionnaire de spectateur :

Je suis attentif aux détails scéniques (scénographie), également aux mouvements des danseurs. Je suis attentif aux chorégraphies de groupe et aux déplacements des danseurs.

Effectivement, il a retenu les déplacements des danseurs dans l'espace scénique. Dans la première partie, Hubert s'est laissé captiver par les mouvements des danseurs, qu'il trouvait très complexes à exécuter. Ce passage l'a marqué émotionnellement, car il ressentait une tension physique à observer la complexité des mouvements des interprètes versus la détente lisible sur leurs visages :

Ils sont vraiment bien placés à des endroits, ils sont dispersés puis ils se déplacent. Qui est où ? E, la plus petite, celle qui m'a le moins intéressé était à l'avant à droite, un des gars était à l'avant à gauche, un autre des gars était à l'arrière, les 2 autres filles, au début, étaient ensemble je pense. (Hubert, 22)

Comme pour Céline, l'image de ce souvenir est très claire dans l'esprit d'Hubert. Il s'est remémoré le placement des danseurs dans l'espace sans difficulté et avec limpidité : « je les revois vraiment clairement » (20). Pour lui, le point d'accrochage dont parle Julie Perrin (2012) correspond aux mouvements complexes accomplis par

les danseurs. Ce passage a stimulé son imagination et lui a causé du trouble, car Hubert a tenu à comprendre la signification de l'œuvre. Comme il le précise un peu plus loin dans l'entretien, son attention fut fixée sur ces déplacements :

J'étais vraiment captivé alors je me suis laissé emporter par où est-ce qu'ils allaient se déplacer mais chacun des déplacements faisaient qu'ils s'en allaient à un endroit précis à la fin pour arriver à la fin de cette séquence là (geste des mains qui se déplacent lentement) à un endroit où ils arrêtaient de shaker. (Hubert, 24)

Une étude publiée par Matthew KenneyHenley (2013) a révélé que les personnes expertes en danse étaient davantage conscientes de l'espace. Le but de cette étude était de connaître les éléments perçus par le danseur qui regarde de la danse, et de savoir de quoi il était conscient par rapport aux non danseurs. Les résultats ont démontré que les danseurs se souvenaient plus des éléments spatiaux comparés aux personnes non expertes. Leur voie visuelle dorsale, plus activée, leur permet de guider leur perception en temps réel sur les actions effectuées, augmentant leur attention sur les positions des danseurs dans l'espace, le « où ». Dans le cadre de cette étude, les participants étaient certes non danseurs mais spectateurs experts. Cela a peut-être favorisé la rétention de souvenirs spatiaux, comme des danseurs l'auraient fait.

- Mathieu, une mémoire spatiale en lien avec les mouvements des danseurs et la petite danseuse

Mathieu possède une bonne mémoire photographique. Pendant l'entretien d'explicitation, il a su me fournir des détails sur les danseurs, leurs vêtements, les divers tableaux perçus, la lumière et les sons. Les souvenirs spatiaux retenus par Mathieu concernent notamment les déplacements des danseurs sur la musique, à laquelle il a été réceptif, et la petite danseuse lorsqu'elle produisait le son « o ». En somme, Mathieu a mémorisé des éléments spatiaux en lien avec les moments qui l'ont ému. La musique a été un élément sensoriel important pour lui, qui a influencé sa

perception et sa réception du spectacle. D'abord réfractaire à la proposition chorégraphique, son attention a fini par se laisser captiver par les petits rebonds des danseurs dans l'espace scénique :

Ils sont dispersés. Puis plus le couinement est là, plus ils vont faire des mouvements imperceptibles puis ils vont se mouvoir dans l'espace. (Mathieu, 36)

Grâce à la musique, Mathieu est rentré dans une atmosphère, impliquant son attention à rester fixé sur ce passage chorégraphique. Dans un second temps, Mathieu fut réceptif à la petite danseuse, qu'il a trouvé particulièrement drôle, par le personnage qu'elle jouait et le côté comique d'une de ses scènes. Son attention est restée captivée sur l'interprète, surtout lorsqu'elle devait produire un son avec une expression faciale très prononcée. Mathieu s'est souvenu aisément de sa position dans l'espace : « avant, je te dirais peut-être un petit peu jardin, mais pas trop. Avant, jardin » (78). En lui demandant de me décrire davantage la scène, Mathieu a également été capable de se remémorer la trajectoire d'un autre danseur, qui participait au tableau. Le danseur en question avait attiré l'attention de Mathieu grâce à son visage, qu'il trouvait atypique et triste :

Ça ne bougeait pas beaucoup dans cette scène-là. Y'avait le garçon qui bougeait beaucoup, qui se promenait d'une personne à l'autre, celui avec la chemise colorée, il arrêtait, il faisait claquer ses souliers, il allait voir chaque personne, quand il arrivait à elle, elle sortait son son. (Mathieu, 96)

Si Mathieu s'est remémoré la jeune interprète dans l'espace scénique plus que des autres danseurs, c'est qu'elle avait attiré son attention en suscitant une émotion de joie chez lui. Jean-Philippe Lachaux (2011) rappelle que lorsqu'un objet capture notre attention, notre cerveau le situe automatiquement dans l'espace. Comme nous l'avons vu, lorsque notre attention est capturée par un objet, notre corps l'est également, car nous dirigeons notre regard en direction de cet objet. Sur le plan neuronal, la capture de notre attention active le lobe pariétal :

Le lobe pariétal s'intéresse avant tout à l'espace. Il nous rappelle sans cesse

l'existence d'une gauche et d'une droite, d'un bas et d'un haut, d'une près et d'un loin. C'est au sein du lobe pariétal que sont analysées la position, la trajectoire et la vitesse des objets qui nous entourent, le long de ce que l'on appelle la voie visuelle *dorsale*, surnommée « la voie où ? » (Lachaux, 2011, p.165)

Ainsi, si notre attention est capturée par un stimulus, notre cerveau le repère automatiquement dans l'espace par rapport à notre propre corps. Aussi, il est intéressant d'établir un lien entre les propos de Jean-Philippe Lachaux (2011) et l'étude citée un peu plus haut de Matthew KenneyHenley(2013). Comme apporté dans la section sur Hubert, cet auteur avait annoncé suite à une étude que les personnes expertes en danse se souvenaient davantage de l'espace, car leur voie visuelle dorsale, responsable de la question « où ? » était plus stimulée comparé à celle des personnes novices. Pour terminer, nous finirons par aborder le cas de Florencia en abordant ses propres souvenirs spatiaux.

- Florencia, une mémoire liée aux émotions puissantes et authentiques des danseurs

Florencia a été impressionnée par la puissance des tableaux exposés dans le spectacle *AH/HA*. Affectée par les émotions dégagées des danseurs et les liens qui les unissaient entre eux, ses souvenirs spatiaux se sont concrétisés autour de deux traces spécifiques. Son premier souvenir est lié à un passage dans lequel ils dansaient tous séparément, éparpillés dans l'espace, en ayant conscience des uns des autres :

J'aimais quand ils étaient tous dispersés, comment ils se répondaient, lentement. Un bougeait la main, il y avait quelqu'un qui répondait en levant la main. J'avais l'impression qu'il y avait vraiment une belle communication (index qui dessinent des ponts). (Florencia, 25)

Le deuxième souvenir mémorisé par Florencia est celui qu'elle nomme « le portrait ». Dans ce passage chorégraphique, les danseurs se tenaient regroupés ensemble. Sans vraiment bouger dans l'espace, le travail était centré sur les expressions faciales. Tous

ensembles, ils changeaient d'émotions lentement pour passer par divers états, comme du rire au pleur, de l'étonnement à l'euphorie. Ce passage, répété dans le spectacle à plusieurs reprises, a marqué Florencia car elle trouvait les émotions des danseurs puissantes et authentiques :

Au milieu. Mais ce moment, il y en a eu un côté gauche de la scène (mains qui désignent) et un au milieu (mains qui désignent). (43)

Florencia a donc, tout comme les trois autres spectateurs, mémorisé des souvenirs spatiaux en lien avec les passages pour lesquels elle a vécu une forte émotion.

5.2.1 Synthèse

Michel Bernard (2011) rappelle un point important sur l'attention du spectateur vis-à-vis de certains objets présentés sur scène. Pour que le spectacle de danse se construise dans la conscience du spectateur, l'œil doit « structurer et organiser sa trajectoire sensorielle en relation avec le jeu de la corporéité des danseurs les uns par rapport aux autres et par rapport à l'ensemble de l'espace scénique » (p.211). Ainsi, le regard du spectateur perçoit le rapport des corps des danseurs entre eux et par rapport à l'espace. Un peu plus loin, il ajoute que cette structure dépend de la motivation personnelle du spectateur, soit de ses attentes, de ce à quoi il est sensible et réceptif pendant la présentation du spectacle et de son attention. Michel Bernard ajoute que le processus perceptif du spectacle de danse est un entrecroisement temporel de cinq points principaux, dont un correspond à l'organisation dynamique de l'espace :

C'est-à-dire celui de la distribution des lignes de force des déplacements des danseurs qui dessinent le mode d'exploitation spécifique, distribution qui peut être soulignée et visualisée par un balisage au sol. (p.212)

En conclusion, le regard est guidé par des objets d'attention. Il perçoit les jeux des dynamiques spatiales qu'entretiennent les danseurs entre eux et avec l'espace scénique, soit le cadre spatial.

5.3 Retours critiques sur les outils annoncés dans le cadre méthodologique

5.3.1 Questionnaire pour établir le profil des spectateurs

Le questionnaire élaboré pour connaître le profil de chaque spectateur a été une ressource très précieuse. Après avoir analysé les entretiens d'explicitation, j'ai pris connaissance de chacun des questionnaires. De manière générale, les quatre spectateurs se connaissaient bien eux-mêmes. J'ai constaté qu'ils avaient été réceptifs, attentifs et sensibles aux mêmes éléments que ceux mentionnés dans leurs réponses au questionnaire. Certains spectateurs ont constaté avoir eu un mode perceptif différent de leurs habitudes. Par exemple, Céline qui regarde en principe l'ensemble des danseurs lorsqu'elle assiste à un spectacle a, pour *AH/HA*, fixée son attention sur une danseuse en particulier. Consciente de ce changement perceptif, cela a perturbé sa réception au spectacle de danse : « je me disais « mais là regarde d'autres » (Céline, 26). Concernant le cas d'Hubert, il écrivait dans son questionnaire qu'il aimait saisir le sens des pièces qu'il regarde : « j'aime que les choses aient un sens (senti ou compris) » (Hubert). Cela m'a permis de mieux comprendre son point de vue sur la pièce après l'analyse de son entretien lu. Dans son questionnaire, Mathieu avait spécifié ses attentes envers le spectacle et sa sensibilité pour la musique de manière générale. Lors de l'analyse de l'entretien d'explicitation, j'ai constaté qu'il avait eu une opinion ferme sur la pièce de danse et que le son avait été important, au point d'influencer sa réception à la chorégraphie : « le son est vraiment venu me chercher » (Mathieu, 6). Il est ressorti de l'entretien de Florencia qu'elle avait été impressionnée par les émotions des danseurs et la puissance qu'ils dégageaient. En prenant connaissance des réponses, je me suis rendu compte que ces paramètres étaient en effet importants pour elle lorsqu'elle allait voir des pièces chorégraphiques : « j'aime être convaincue par ce qu'ils expriment » (Florencia). En résumé, le questionnaire m'a servi à confirmer les éléments auxquels les spectateurs étaient généralement sensibles et attentifs, pour observer si leur perception du spectacle de danse avait été conforme à leurs habitudes

ou non.

5.3.1.1 L'entretien d'explicitation et l'outil du calibrage : les avantages et les inconvénients

L'entretien d'explicitation fut un très bon instrument pour parvenir à atteindre les moments significatifs pour chaque spectateur. Cette méthode emprunte des outils à la PNL, dont certains m'ont été d'une grande aide, contrairement à d'autres moins pertinents et efficaces. Je débute en abordant l'utilisation des sous-modalités sensorielles lors de l'entretien d'explicitation, me permettant d'obtenir une granularité de l'information sensorielle des spectateurs.

a) Les sous-modalités sensorielles dans l'entretien d'explicitation

Ces sous-modalités, amenées par la PNL et encouragées par Pierre Vermersch (2011) pour mener les entretiens d'explicitation, m'ont aidée à obtenir une description plus claire des perceptions sensorielles vécues par les spectateurs :

La description de la texture sensorielle de la pensée qui s'accompagne d'évocation peut se faire à deux niveaux emboîtés, le premier est celui des modalités sensorielles (visuel, auditif, etc.) [...] une image visuelle pourra être décrite suivant les oppositions proche/lointaine, nette/floue [...] ce qui est intéressant dans cette catégorisation, c'est la possibilité de repérer une ou deux sous-modalités qui joue un rôle critique, de telle manière que si on demande au sujet de les modifier en pensée, cela change toute leur expérience subjective. (Pierre Vermersch, p.217)

Lorsque les spectateurs se représentaient une scène dansée ou un danseur, j'ai pu les interroger sur l'image qui leur apparaissait, pour connaître si elle était grande ou petite, éloignée ou proche. Il en fut de même pour les modalités sensorielles sonores et kinesthésiques. Ces questions ont aidé et incité le spectateur à préciser son souvenir d'un élément perçu et mémorisé pendant le spectacle de danse.

Concernant l'outil du calibrage, je m'étais basée sur les indices corporels, cognitifs,

comportementaux et verbaux, pour voir si les spectateurs avaient une tendance à être plus réceptifs à certaines sensorialités. Après avoir retranscrit les entretiens d'explicitation, j'ai observé à travers leurs propos et sur la vidéo, divers éléments comme la respiration, le débit de leur voix, les mots utilisés pour raconter un souvenir ou encore identifier leurs types de mémoire.

b) Les indices corporels, cognitifs, comportementaux et verbaux

Le calibrage se base sur des indices corporels, cognitifs, comportementaux et verbaux. J'ai sélectionné, parmi les divers éléments regroupés par Joe-Ann Benoit (2003), seulement quelques indices à observer, car certains n'étaient pas compatibles avec l'entretien d'explicitation (voir le tableau des indices dans la section 3.3.2 du chapitre III : Méthodologie pour retrouver le tableau regroupant tous les indices sélectionnés).

- Indices corporels

Pour ce qui est des signes corporels, j'avais choisi d'observer la gestuelle des personnes et leur respiration. Le premier élément a été difficile à prendre en compte, car les spectateurs étaient assis, dans un mode d'attention et de calme. En ce qui concerne la respiration, c'est un paramètre que je n'ai pas réussi à observer lors de l'analyse des vidéos. Je l'ai donc laissé de côté en décidant de ne pas le prendre en compte.

- Indices cognitifs

Concernant les indices cognitifs, j'avais choisi de sélectionner le genre de mémoire que les participants utilisaient pour se remémorer leurs souvenirs, à savoir photographique, associée aux images, auditive, associée aux sons ou kinesthésique, associée aux sensations et/ou aux ambiances. La mémoire utilisée par les participants fut conforme à leur profil de spectateur et à leurs habitudes perceptives. Par exemple Céline, qui vit sa relation aux spectacles de danse comme une bulle, a été sensible à

des notions kinesthésiques, comme l'énergie, la douceur, l'attention aux autres et la délicatesse : « Je trouvais qu'il y avait ce sentiment-là d'amour. De faire attention à l'autre, quelque chose de doux, de réconfortant. » (Céline, 52). Ces perceptions sont associées à des sensations et des ambiances et sont congruentes avec la mémoire qu'elle a eue du spectacle de danse. L'exemple de cas pour Mathieu et Florencia est légèrement différent. Tous deux sensibles aux sons, notamment à la musique pour l'un : « la musique m'a beaucoup touché » (Mathieu, 6), et à la sonorité des mots et des soupirs pour l'autre : « je sais qu'il y avait un ton, un son ambiant qui changeait selon l'humeur, grave grave, ou aigu aigu, mais c'était surtout leurs rires et leurs sons. » (Florencia, 59), ont retenu des stimuli auditifs. Hubert, attentif aux mouvements et aux éléments scénographiques, s'est exprimé à travers une mémoire visuelle, en se souvenant de plusieurs éléments reliés à ce paramètre comme les déplacements des danseurs dans l'espace, leurs mouvements ou encore la scénographie.

- Indices comportementaux

Pour ce qui est des indices comportementaux, j'avais décidé d'observer le tempérament des spectateurs et leur manière de communiquer. Le premier paramètre a été difficile à déceler, car ils étaient tous calmes et concentrés pendant l'entretien, dans l'optique de bien le réussir. En revanche, j'ai pu constater, à travers leur manière de communiquer, que Mathieu et Hubert avaient un esprit assez analytique, tandis que Florencia et Céline communiquaient davantage à travers un langage émotionnel et sensoriel. Par exemple, Mathieu était analytique quant aux éléments du spectacle de danse qui ne répondaient pas selon lui aux conditions permettant de définir un spectacle de danse comme tel : « de là à le présenter en spectacle, j'avais mes réserves. » (Mathieu, 34). Le côté analytique d'Hubert ressortait davantage lorsqu'il cherchait à comprendre le sens de la pièce. Il analysait les relations des personnes entre elles, cherchait à savoir quelle pouvait être l'histoire du spectacle de danse : « je ne m'arrête pas à me dire c'est bon ou mauvais selon s'il y a un sens ou pas pour moi.

Mais c'est important pour moi de s'il y en a un, qu'est-ce que je peux avoir de ce sens-là. J'aimerais pas qu'on me présente quelque chose s'il n'y a pas une intention que ça soit » (Hubert, 48). Pour ce qui est des deux spectatrices, le côté émotionnel et sensoriel se retrouvait beaucoup à travers leur choix de mots, comme pour la douceur et l'amour pour Céline, et la puissance des expressions comme la surprise et l'authenticité des émotions pour Florencia.

- Indices verbaux

Pour terminer, les indices verbaux m'ont été très utiles lorsque j'ai analysé les entretiens. Le fait de découvrir quels verbes les spectateurs avaient utilisés pour décrire des actions ou pour aborder des souvenirs m'a aidée à comprendre par quels sens ils avaient perçu le spectacle de danse. Céline, qui semble percevoir les spectacles de manière plus kinesthésique, avait tendance à utiliser fréquemment le verbe « sentir » : « je sentais beaucoup d'amour » (52), « je le sentais quand même dans mon corps » (58) ou encore : « je sentais, elle avait une énergie » (70). Hubert quant à lui, a utilisé quelques fois le verbe sentir pour expliquer la manière dont il avait perçu la tension physique des mouvements des danseurs et la tension morale qu'il éprouvait à observer la détente des danseurs versus les mouvements complexes qu'ils effectuaient : « j'ai quand même senti beaucoup de drame » (4), « l'espèce de malaise que moi j'ai senti » (14), « des fois tu sentais comme si il y avait une puissance » (40). Cependant, il a également utilisé plusieurs fois le verbe « voir » et « regarder », lui qui est généralement sensible et attentif aux éléments visuels : « je reverrai les longs moments de spasmes » (18), « je les revois vraiment clairement » (22), « j'ai passé beaucoup de temps à les regarder » (32), « j'avais juste envie de voir de la danse » (34), « je revois le visage de la fille » (38). Comme exposé à plusieurs reprises, Mathieu possède une sensibilité auditive développée, lui servant de porte d'entrée pour accéder à l'émotion. Pendant l'entretien, il a souvent abordé des éléments sonores : « je pense que c'est vraiment au niveau sonore » (54), « parce que

la trame sonore » (56), « c'est la musique, c'est le son » (68), « quand est-ce qu'elle allait faire le fameux son » (88), « puis j'essayais d'écouter » (112). Mathieu a également fait preuve d'une très bonne mémoire photographique, car il s'est remémoré un certain nombre de détails assez important. Même s'il n'a pas utilisé beaucoup de vocabulaire sensoriel rattaché à la vision : « mais tu voyais que » (48), « j'ai tendance toujours à regarder » (119), « l'espèce de boucle sonore puis de gestuelle que tu vois sur scène » (54), il s'est souvenu de plusieurs tableaux et a fait des descriptions assez complètes concernant la scénographie, les costumes des danseurs et les danseurs eux-mêmes. Pour terminer, Florencia, spectatrice sensible aux sons et aux émotions, ne s'est pas remémoré beaucoup de détails visuels. En revanche, les expressions faciales des danseurs et les émotions qu'ils dégageaient ont beaucoup attiré son attention. Les souvenirs visuels qu'elle garde du spectacle sont donc majoritairement reliés aux visages des danseurs, et notamment aux émotions que cela a éveillées en elle, soit la hâte, la surprise et le fait d'être continuellement impressionnée. Conformément à ses habitudes, elle s'est remémoré aisément du son, surtout les onomatopées produites par les danseurs, elle qui est réceptive et sensible à ce paramètre : « des petits détails dans le corps, comme les inspirations » (5), « je pense que c'était plus des sons » (17), « Il riait aux éclats » (29), « Ils faisaient des soupirs » (59), « c'était surtout leurs rires et leurs sons » (59), « C'était des onomatopées » (63), « entendre les soupirs du spectacle » (65). Pour ce qui est des autres indices verbaux, comme le débit de la voix, j'ai finalement décidé de ne pas prendre ce paramètre en compte, trop influencé par la situation de l'entretien d'explicitation qui provoque automatiquement un ralentissement du débit verbal quand la personne entre en évocation. Pour résumer, certains indices amenés par l'outil du calibrage n'ont pas été pertinents, car l'entretien d'explicitation possède la caractéristique de mettre la personne interrogée dans un état de calme, en étant attentive à ses souvenirs. En revanche, les indices cognitifs rattachés à la mémoire et aux expressions verbales choisies m'ont beaucoup aidée pour savoir à quels éléments sensoriels les spectateurs avaient été sensibles pendant le spectacle de danse.

c) Le questionnaire à choix multiples

Les quatre participants ont tous rempli, après avoir terminé l'entretien d'explicitation, le questionnaire à choix multiples qui devait m'informer de leurs habitudes sensorielles dans le quotidien. Le test de Céline indique une majorité de réponses pour des éléments kinesthésiques, puis pour des éléments visuels, ce qui correspond à son entretien d'explicitation et aux indices que j'ai observés. Le test d'Hubert indique une part égale pour des réponses visuelles et auditives, puis une plus petite part pour des réponses kinesthésiques, ce qui ne correspond pas tout à fait aux résultats des analyses de son entretien. Pour Mathieu, une grosse majorité des réponses révèlent des éléments auditifs, puis quelques éléments visuels. Peu de réponses correspondent à des stimuli kinesthésiques. Pour terminer, le test de Florencia indique qu'une majeure partie de ses réponses sont en faveur d'éléments auditifs, puis ensuite d'éléments visuels. Hormis ce qui concerne les résultats d'Hubert, qui ne correspondent pas vraiment à ce que j'ai pu analyser à travers son entretien d'explicitation, car il ne s'est pas souvenu d'éléments auditifs, les résultats des tests du questionnaire à choix multiples pour les autres participants correspondent globalement aux stimuli sensoriels qu'ils ont perçus et retenus. Cependant, plusieurs limites entrent en compte et peuvent fausser ces résultats. Premièrement, il se peut qu'une personne réceptive aux stimuli auditifs de manière générale, ne l'ait pas été lors de ce spectacle de danse-là. De plus, pour les éléments kinesthésiques, si certains spectateurs ne sont pas réceptifs à ces stimuli au quotidien, le fait qu'ils soient spectateurs avertis a peut-être favorisé le développement d'une sensibilité vis-à-vis d'éléments kinesthésiques. Par exemple, Mathieu et Hubert, ont ressenti un engagement physique, alors que le test et les analyses des indices de l'outil du calibrage révèlent une tendance à être attentifs à des éléments auditifs et visuels, mais peu aux éléments kinesthésiques. Cependant, il faut souligner, dans le cas de Mathieu, qu'il s'est engagé physiquement dans la proposition grâce à sa sensibilité musicale. En conclusion, il est bon de garder des réserves quant aux résultats du questionnaire à

choix multiples, même si certaines réponses coïncident avec l'analyse des entretiens.

d) Des limites envisagées qui se sont révélées

Dans la section 3.7 « Intérêts et limites de l'étude » du chapitre III : Méthodologie, j'avais envisagé la possibilité de rencontrer des limites pendant l'étude. Le biais principal évoqué était la probabilité, pour les spectateurs, d'avoir une perception du spectacle de danse faussée de par leur implication dans l'étude. Cette limite s'est surtout manifestée chez Céline et Mathieu. Pour Céline qui entretient un rapport intime aux spectacles de danse, connaître son rôle dans l'étude et savoir qu'elle devrait discuter de sa perception de la pièce chorégraphique a faussé sa disponibilité au spectacle de danse. Habituellement, elle se confine dans une bulle, où seul l'instant présent compte. En dépit des mesures prises pour limiter ce biais (les participants ne savaient pas que le sujet de l'étude porterait sur les traces qu'ils garderaient en mémoire) Céline fut tout de même perturbée de savoir qu'elle devrait revenir sur la manière dont elle a perçu le spectacle. Consciente de cette situation, elle a ressenti son manque de disponibilité et ses tentatives volontaires pour rationaliser les éléments qu'elle regardait :

C'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup la réception d'un spectacle, et c'est ça que je me suis rendu compte, le fait de savoir qu'il fallait en parler après m'a un peu, je pense, coupée d'une certaine disponibilité. Même si je l'étais, il y avait quelque chose de plus rationnel qui remontait là (main portée à la tête). (Céline, 56)

Elle semblait porter un regard critique sur son mode attentionnel, différent de ses expériences habituelles. Focalisant son regard sur seulement une danseuse, elle cherchait, en vain, à être attentive au reste du groupe pour pouvoir ensuite discuter du plus d'éléments possible durant l'entretien :

Je pense que le fait que j'étais là avec l'idée que j'étais spectateur, ça a un peu faussé ma disponibilité. Je voulais tout voir, rien manquer, alors que pour un show normal je ne fais pas ça. Parce que un moment donné je regardais là puis après je me suis dit « arrête de regarder là », tandis que si j'avais pas eu à penser comme ça, a en reparler, j'aurais sûrement pas eu ces impressions-là.

(Céline, 56)

Même si Céline tentait d'influencer la trajectoire de son regard afin de capter le plus de détails possible, son attention se recentrait inévitablement sur l'élément qui lui déclenchait une émotion, car l'attention est toujours guidée par ce paramètre (Jean-Philippe Lachaux 2011).

- Mathieu

Mathieu a également vécu un biais vis-à-vis du spectacle de danse *AH/HA*. Il a assisté au spectacle de danse comme s'il percevait une performance : « J'ai trouvé que c'était plus un show de performance à mon avis, qu'une chorégraphie » (Mathieu, 6), voir même comme un simple exercice sur le rire :

Y'avait comme des bonnes choses, y'avait des moins bonnes choses, parce que j'ai trouvé que c'était vraiment comme plus un exercice sur le rire qu'un spectacle sur le rire. Je comprenais le but du spectacle, je comprenais où ce que la chorégraphe voulait aller, mais de là à le présenter en spectacle, j'avais mes réserves (34).

Il est possible, face à l'ampleur de ses déceptions vis-à-vis de la pièce, que Mathieu ait été insatisfait au point de penser que ce spectacle ne vaille pas la peine d'être présenté comme tel. Aussi, il s'était renseigné sur l'œuvre avant d'aller la voir. Dès qu'il eut pris connaissance de ce spectacle en lisant la programmation de l'Usine C, il fut interpellé et impatient d'y assister, ce qui a forgé des attentes vis-à-vis de la pièce. Pour terminer, le dernier biais à ajouter sur la perception de Mathieu envers le spectacle de danse est le fait qu'il semble avoir une opinion ferme sur les éléments susceptibles de le satisfaire ou non. Par exemple, il s'est remémoré pendant l'entretien un passage oublié dans lequel les danseurs étaient tous ensemble, proche les uns des autres. Cette proposition, selon lui trop « déjà vu » l'a fortement ennuyé :

Puis à un moment ils font comme une sorte de cœur/contact qui ne se lâche pas, ils arrêtent pas de se toucher, puis moi ça ne me parle pas ça, je trouve que c'est tellement du déjà vu, j'en ai vu dans des shows pleins de fois, puis pour ça, j'étais vraiment assis puis je changeais de jambe de côté, j'étais pas

confortable, puis j'avais chaud, puis j'avais tellement hâte que ça finisse.
(Mathieu, 112)

Ces opinions sur certains passages du spectacle ont pu conforter Mathieu dans l'idée que cette chorégraphie n'était pas assez bonne pour être présentée comme telle. Pour finir, il est intéressant de prendre note que Mathieu a oublié ce mauvais souvenir, tandis qu'il avait mémorisé, assez aisément, les éléments qu'il avait trouvés positifs : « je viens d'avoir le flash là, j'ai gardé les bons moments dans ma tête, puis les moins bons se sont comme effacés » (112). Daniel Schacter (2003) explique ce fait en abordant l'étude de Walker *et al.* dans laquelle les résultats démontrent que les émotions négatives s'effacent plus vite que les positives. C'est après avoir demandé à certains étudiants d'inscrire des événements positifs et négatifs dans un journal personnel, que cette conclusion est apparue. Les étudiants, interrogés trois mois à quatre ans après avoir noté divers événements, se souvenaient des émotions agréables, tandis que les émotions désagréables s'étaient estompées rapidement dans leurs mémoires. Cependant, aucune justification n'accompagne les raisons de ces résultats.

5.3.2 Synthèse

Les outils utilisés pour déterminer le profil sensoriel des spectateurs, comme les indices corporels, comportementaux, cognitifs et verbaux, ainsi que les questionnaires, ne m'ont pas servi à affirmer leurs profils sensoriels, mais m'ont aidée à connaître leurs préférences sensorielles. J'ai pu prendre connaissance des sens par lesquels ils avaient été réceptifs et sensibles lors du spectacle de danse. Je ne m'avancerai donc pas à déclarer que tel spectateur perçoit, en général, son environnement à travers tel ou tel sens, mais je peux dire grâce aux données et aux outils utilisés dans le cadre de cette étude pour le spectacle de danse *AH/HA*, que Céline a été plus sensible et réceptive aux stimuli sensoriels kinesthésiques. Comme

l'a démontré l'analyse de son entretien d'explication, elle est rentrée dans une bulle dans laquelle elle a perçu plusieurs éléments liés à l'énergie, comme la douceur, l'amour et l'attention. Florencia fut aussi sensible aux éléments kinesthésiques. Elle a perçu la puissance et l'authenticité des émotions des danseurs. Elle fut également réceptive aux stimuli auditifs produits par les interprètes, notamment pour leurs soupirs et la sonorité des mots. Mathieu fut très réceptif aux éléments sensoriels auditifs. Comme dans ses habitudes perceptives, c'est par ce sens qu'il a perçu le spectacle de danse et qu'il s'est senti connecté aux mouvements des danseurs. Pour terminer, Hubert a été sensible et a ressenti des stimuli kinesthésiques et visuels. Interprétant le spectacle de danse, il a ressenti une tension physique et morale issue des visages enfantins des danseurs, versus la complexité des mouvements qu'ils devaient effectuer. Aussi, généralement attentif aux mouvements des danseurs et aux éléments scénographiques, il fut capable de mémoriser plusieurs éléments visuels comme le décor, les danseurs dans l'espace et les danseurs.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Rappelons tout d'abord qu'à l'origine, les questions de recherche interrogeaient l'éventuelle possibilité qu'un spectateur puisse garder en mémoire des souvenirs d'un spectacle selon les filtres perceptifs à travers lesquels il l'avait perçu. Plusieurs enjeux se sont rattachés à ces interrogations. Premièrement, la pluralité des modes perceptifs de chaque spectateur crée de nombreux discours sur la danse. Selon ce que mémoriserait le spectateur et les filtres qu'il engagerait, son discours serait différent de celui des autres personnes, même s'il s'agit du même spectacle chorégraphique. Effectivement, le témoignage, oral ou écrit, est la principale manière de communiquer cet art éphémère qui se donne à voir. Seulement, comment transmettre ce qui nous a touchés, en tant que spectateurs de danse, si nous ne connaissons pas notre propre regard et les éléments auxquels nous sommes sensibles, attentifs et réceptifs. De plus, nous avons vu à travers le chapitre II : cadre théorique, que les souvenirs que nous gardons d'une présentation de danse interagissent directement avec le filtre émotionnel et attentionnel que nous vivons au moment de percevoir un stimulus. Il existe une incidence directe entre notre perception, l'émotion ressentie au moment de percevoir et l'acte de mémorisation. Comme le rappelle Daniel Schacter (1999) les perceptions associées à des émotions s'encoderont plus aisément dans notre mémoire. Cependant, les souvenirs émotionnels sont mémorisés dans la partie implicite de la mémoire et donc par conséquent, difficiles à mettre en mots. L'entretien d'explicitation, qui a pour objectif d'inciter la verbalisation de l'action vécue et du vécu émotionnel, a été un outil majeur lors de cette étude pour amener les quatre spectateurs à prendre conscience des éléments qui les avaient affectés pendant le spectacle de danse *AH/HA*. Le fait de connaître ses modalités perceptives est un enjeu

important car cela pourrait aider le spectateur à revenir sur les stimuli qu'il a perçus et pourrait l'aider à prendre conscience des éléments auxquels il a été attentif et ému. Voici donc les différents enjeux sous-jacents qui ont porté cette étude de terrain. Je reviens ici sur l'ensemble des concepts-clefs et sur l'ensemble des résultats, dans le but de faire le point sur la totalité de l'étude et d'aborder la possibilité d'une ouverture au sujet de recherche actuel.

6.1 Résumé des résultats de l'étude

Grâce à cette étude, nous avons abordé plusieurs concepts et relations dont notamment l'influence de l'attention et de l'émotion dans l'acte perceptif et leurs rôles dans la mémorisation. Nous avons constaté, après avoir analysé les entretiens d'explication des quatre spectateurs, que chacun d'entre eux avaient gardé en mémoire des souvenirs liés à un moment perceptif dans lequel ils étaient attentifs à ce qu'ils observaient, car émotionnellement touchés par un stimulus particulier. Aussi, il est apparu que chacun des spectateurs avait été, de manière générale, attiré par des éléments auxquels il est souvent sensible dans les spectacles de danse. Mathieu s'est montré réceptif et sensible à la musique. C'est par cette modalité sensorielle qu'il a réussi à se projeter dans les mouvements effectués par les danseurs. Hubert fut sensible aux déplacements des danseurs dans l'espace et à leurs mouvements. Attaché à l'interprétation, il a cherché à comprendre le propos narratif que la chorégraphe aurait pu avoir. Florencia, touchée par les émotions et les sons, fut impressionnée tout au long de la pièce et avait toujours hâte de découvrir les diverses scènes de la danse. Seule Céline, normalement attentive à l'ensemble du groupe, a cette fois-ci focalisé son attention sur une danseuse. Cependant, elle a vécu la même relation au spectacle de danse que dans ses habitudes, c'est-à-dire de manière intime. Dans l'ensemble, les spectateurs ont perçu les stimuli sensoriels auxquels ils sont généralement réceptifs. En somme, les spectateurs ont gardé des traces du spectacle en lien avec leurs habitudes perceptives et avec les stimuli pour lesquels ils ont ressenti des émotions.

Les thèmes communs mémorisés par chaque spectateur ont concerné les expressions faciales des danseurs, ainsi que des souvenirs en lien avec les déplacements spatiaux.

6.2 Pertinences, limites et ouvertures possibles

Comme abordé à travers le chapitre précédent, certains outils se sont révélés très pertinents, comme le questionnaire pour connaître les spectateurs, l'entretien d'explicitation et l'utilisation des sous modalités sensorielles. Concernant les indices corporels, cognitifs, comportementaux et verbaux, certains d'entre eux se sont révélés pertinents, comme pour analyser le vocabulaire des personnes ou leurs types de mémoires, et d'autres l'ont moins été, surtout pour l'analyse du comportement, comme la gestuelle des spectateurs ou encore leur respiration. Pour revenir sur le questionnaire à choix multiples, l'ensemble des réponses des spectateurs coïncidait avec leurs sensibilités sensorielles. Pour ce qui est de la pertinence de l'étude générale, il est bon de rappeler que celle-ci s'est déroulée à Montréal, sur la période 2014-2015. Les résultats ne peuvent donc pas être généralisés, car il s'agissait d'un contexte spécifique, avec des spectateurs avertis et sensibles à la danse, et un spectacle chorégraphique lui aussi particulier, car la majorité de la création s'est basée sur l'exploration du rire et les expressions faciles des interprètes. Ainsi, les résultats ne présentent qu'une infime partie du phénomène que nous avons voulu étudier, à savoir les traces gardées d'un spectacle de danse selon les filtres personnels du spectateur.

En ce qui concerne les limites de l'étude, Céline a particulièrement été affectée par des paramètres reliés aux conditions de l'étude. Sachant qu'elle devrait participer à un entretien d'explicitation sur la pièce, cela a modifié, plus pour que les autres spectateurs, sa manière spontanée d'assister au spectacle de danse.

Comme je l'ai annoncé, le spectacle de danse vu par les quatre spectateurs était particulier, car la chorégraphe a invité le spectateur à être attentif aux expressions faciales des danseurs, l'élément principal travaillé. Je peux alors me

demander quels filtres perceptifs activeraient les spectateurs pour un autre spectacle de danse, radicalement différent. Seraient-ils attentifs et sensibles à des éléments semblables ? Ou encore, si je prenais d'autres spectateurs, eux aussi avertis et qu'ils regarderaient également le spectacle de danse *AH/HA*, seraient-ils amenés à focaliser sur les expressions faciales des danseurs et sur l'espace ?

Même si la structure d'une pièce peut tenter d'amener l'attention du spectateur sur certains éléments, ce dernier vivra une expérience personnelle lors de la perception de celui-ci. À ce sujet, Julie Perrin (2013) rappelle l'hypothèse des spatialités chorégraphiques, dans laquelle il est annoncé que celles-ci soutiennent une tension perceptive que les spectateurs percevront. Par dessus cette base perceptive commune partagée par le public, une seconde couche viendra s'ajouter, celle de la perception personnelle du spectateur, selon son interprétation et ses émotions :

L'expérience de l'oeuvre pourra ne pas être partagée par tous, quant aux interprétations avancées ou aux états émotifs provoqués, mais elle sera soutenue par la même tension perceptive, (p. 30).

Cependant, l'émotion et l'histoire personnelle de chaque spectateur l'amèneront à se remémorer des souvenirs distincts des autres spectateurs, d'où la pluralité des discours sur un même spectacle de danse. Sur ce dernier point, Boris Charmatz et Isabelle Launay (2002) rappellent qu'il ne peut, en effet, y avoir un seul discours sur une oeuvre, une seule vérité, une seule interprétation possible : « il n'existe pas un seul discours sur le travail. » (p.177). Aussi, comme mentionnés dans la problématique, ils comparent la perception du spectateur à un état de rêve éveillé, car ce dernier doit « se laisser aller à une forme de rêverie dans le cadre de structures très définies qui permettent le jeu de résonnances et d'associations, de condensations, de déplacements » (p. 177). De cette manière, le spectateur promène sa perception à travers divers éléments du spectacle :

Le spectateur éveillé ne cesse de gamberger [...]. Au bout d'un moment, un ordre de connections se trouve qui devient plus conscient. On peut parler de divers rêves éveillés à l'oeuvre. (p. 178)

Comme le spectateur promène son attention à travers plusieurs éléments du spectacle et qu'il ressent des émotions personnelles conscientisées ou non, sur lesquelles il tentera éventuellement de poser des mots pour verbaliser son expérience vécue lors du spectacle de danse, il y aura autant de discours sur la danse que de personnes pour la voir :

Personne n'est à même de « parler » d'un spectacle et, dans l'analyse du geste artistique, le marionnettiste supposé ne tient jamais toutes les ficelles : chaque spectateur, acteur, technicien, organisateur, tient au moins l'un des fils. (Charmatz et Launay, 2002, p. 178)

Ainsi, la danse induirait une spatialité soutenant une certaine tension perceptive, partageable par tous les spectateurs, et ces derniers auraient, à un autre niveau, plus personnel cette fois-ci, leurs propres perceptions qui viendraient s'ajouter à ce premier niveau. Ces quelques hypothèses pourraient être étudiées et pourraient également permettre de continuer à documenter le sujet actuel, sujet qui devrait notamment intéresser les critiques et les diffuseurs.

ANNEXE A
COURRIEL D'INVITATION ENVOYÉ AUX PARTICIPANTS DE L'ÉTUDE

Vous désirez assister à un spectacle chorégraphique gratuitement ?

Je suis actuellement étudiante à la maîtrise en danse à l'UQAM et j'effectue une recherche sur la réception du spectacle de danse contemporaine par des spectateurs non pratiquants de danse. Je recherche pour cela 5 spectateurs de danse (hommes et femmes).

Le spectacle à voir est *AH/HA*, de Lisbeth Gruwez
Le jeudi 29 janvier à 20h, à l'Usine C

Si cela vous intéresse, vous devez répondre aux critères suivants :

- Être un spectateur(trice) averti, c'est-à-dire avoir l'habitude d'assister à 2 spectacles de danse minimum par an depuis ces deux dernières années.
- Ne pas pratiquer la danse contemporaine.

Vous correspondez à ce profil et souhaitez vous engager dans l'étude ?

Voilà ce qu'il vous sera demandé :

- Arriver le soir de la performance (soit le jeudi 29 janvier) à 19h00 pour remplir un questionnaire d'une trentaine de minutes sur vos habitudes de spectateur.
- Assister à la performance *AH/HA* à 20h (le spectacle dure 1h00).
- Consacrer 1h à un entretien individuel sur le spectacle de danse trois à quatre semaines après avoir vu la chorégraphie.

Le jour du spectacle de danse, vous signerez un formulaire de consentement conformément aux règles d'approbation éthique d'un projet de recherche étudiant impliquant des êtres humains de l'UQAM.

Je vous remercie de manifester votre intérêt pour cette étude en m'envoyant un courriel à (*courriel de la responsable de la recherche*)

N'hésitez à me contacter par courriel ou par téléphone au (*numéro de cellulaire de la responsable de la recherche*) si vous désirez des renseignements complémentaires. Ils vous seront donnés avec plaisir.

En vous remerciant de votre participation,
Mathilde Ballereau Garcia

ANNEXE B
QUESTIONNAIRE DISTRIBUÉ AUX SPECTATEURS POUR CONNAÎTRE
LEUR PROFIL

Sexe (F/M):

Âge :

Voulez-vous garder votre anonymat ? (oui ou non) :

Si oui, veuillez choisir un pseudonyme (demander à la personne responsable avant de l'inscrire):

Indiquez votre prénom (information pour la personne responsable seulement):

Fonction occupée actuellement (étudiant(e), travailleur(euse), ...) et secteur du domaine occupé :

Nombre de fois où vous avez assisté à des spectacles de danse :

par an _____

par mois _____

par semaine _____

Genre(s) de danse :

Énumérez deux spectacles de danse vous ayant marqué et auxquels vous avez assisté ces deux ou trois dernières années. Décrire brièvement les raisons :

2014 :

2013 :

2012 :

Pratiquez-vous une activité de mouvement (exemple : yoga, judo, basket, course, etc.)?

oui _____

non _____

Si oui, laquelle ?

Nombre de fois par :

ans _____

mois _____

semaines _____

Vers quel(s) art(s) êtes-vous le plus porté ?

Quelle(s) catégorie(s) correspondent le mieux à votre expérience vis-à-vis d'un spectacle de danse ?

(Numéroter de 0 à 5 chaque suggestion, 0 étant le plus faible et 5 le plus élevé)

- La connexion au danseur = se sentir transporter par un danseur en particulier
- L'envie de se mettre en mouvement, de danser
- Avoir une réponse émotionnelle au spectacle
- Avoir une réponse corporelle = sentir votre état de corps changer
- Autre(s) raison(s) ?

Quelles sont vos attentes, de manière générale, lorsque vous vous rendez à un spectacle de danse ?

(Justifiez vos réponses)

Lors des spectacles de danse, à quoi êtes-vous généralement attentif ?

Lors des spectacles de danse, à quoi êtes-vous généralement sensible ?

Pour *AH/HA*, à quoi vous attendez-vous à voir ?

Dans quel état d'esprit vous sentez-vous actuellement, avant la présentation de ce soir ?

(Développez vos états ou sentiments actuels en fonction de la journée que vous avez passée, exemple ; fatigué parce que OU, heureux parce que ...)

ANNEXE C

LÉGENDE POUR ANALYSER LES ENTRETIENS D'EXPLICITATION

Souligné pour les actions d'exécution
faire quelque chose

Vert pour les relances

tu fais comment, que ce passe-t-il ensuite, reprise de son geste, etc. ...

Gris pour les analyses

focalisation = aller sur 1 moment

initialisation = contrat

régularisation = prendre le temps

élucidation = demande de détails dans 1 situation

Orange pour les ISA

commentaire, jugement, contexte, intention

Jaune pâle pour les didascalies

Italiques pour les hésitations

e, ee

Bleu pour le vocabulaire sensoriel utilisé

souvenir lié au sens kinesthésique

auditif : musique, bruit, sons des personnes

visuel : lumière, costume, espace, visage, corpulence ...

Vert pâle pour repérer des filtres perceptifs

attention

émotion

expériences passées

attentes

Jaune pour des éléments divers

interprétation, sens donné par le spectateur à la pièce

relation du spectateur à l'œuvre, son sentiment global, ce qui ressort et reste le plus dans sa mémoire

appréciation ou non du spectacle

Gras pour les éléments importants, les prises de conscience

Orange type 4 pour ce qui est semblable à ce qui a été dit dans le questionnaire ou au contraire, différent

ANNEXE D
QUESTIONNAIRE À CHOIX MULTIPLES POUR VALIDER LES
PRÉFÉRENCES SENSORIELLES DES SPECTATEURS

Test VAK : Encerchez la case qui vous correspond le plus				
		Réponse A	Réponse B	Réponse C
1	Quand vous achetez des vêtements, vous préférez :	Assortir les couleurs, suivre la mode	Le rapport qualité/prix	Le confort et la texture des tissus
2	Lorsque vous réfléchissez, votre regard se porte :	Vers le haut	Devant vous	Vers le bas
3	Quand vous marchez, votre pas est :	rapide et décidé	mesuré et posé	lent et nonchalant
4	Pour vous un bon professeur :	Illustre ce qu'il dit avec un visuel	Donne beaucoup d'explications	Donne des expériences
5	Quand il pleut vous :	Regardez s'il y a un arc-en-ciel	Écoutez le bruit de la pluie	Humez l'odeur
6	Dans un grand magasin vous êtes agacé par :	Les produits qui changent de place	Les bruits	La difficulté à trouver un conseiller
7	Vous vous sentez bien quand votre bureau est :	Ordonné	Désordonné	A une impression chaleureuse
8	À propos de votre voiture vous :	la nettoyez toutes les semaines	calculez la consommation d'essence	achetez des objets pour la rendre confortable
9	En voiture, quand vous ne conduisez pas, vous :	Faites comme si vous étiez le conducteur	Écoutez la radio	Relaxez
10	Lorsque vous participez à un sport d'équipe, vous jouez pour :	Gagner	Vous amusez	Vous dépensez
11	Votre agenda est :	Rempli avec les rdv bien indiqués, avec des couleurs	Contient les rdv importants et des gribouillis	Ne sert pas beaucoup

12	Dans les transports publics vous :	Observez les autres	Écoutez les conversations	Restez dans vos pensées
13	Lorsqu'on vous propose une tâche vous :	Cherchez comment vous y prendre	Demandez pourquoi il faut la faire	Cherchez avec qui la faire
14	Dans votre bain ou sous votre douche vous :	Pensez à ce que vous avez à faire	Chantez ou écoutez de la musique	Appréciez l'eau chaude sur votre peau
15	Vous mémorisez mieux ce que vous :	Voyez	Entendez	Ressentez
16	On vous reproche parfois d'être :	Individualiste, perfectionniste	Rigide, trop stricte	Mou, pas assez rapide
17	La forme d'humour que vous affectionnez le plus est :	La dérision et l'impertinence	Les jeux de mots	Le comique de situation
18	Selon vous, vous dégagez une image de personne :	Dynamique	Fiable	Sensible
19	Pour décompresser, vous :	Faites des activités physiques ou intellectuelles	Écoutez la télé, la musique	Faites une sieste
20	Les films que vous recherchez doivent :	Être beaux et avoir de l'action	Être intelligents	Vous faire vivre des émotions
21	Quand vous faites du calcul mental vous :	Visualisez les chiffres dans votre tête	Entendez le son des calculatrices	Comptez sur vos doigts
22	Quand vous regardez la télé vous :	Parlez ou faites des commentaires	Êtes concentré sur l'émission	Zappez souvent ou faites autre chose en même temps (tricoter, lire ...)
23	Quel sport vous attire le plus ?	Vélo	Volley	Parachutisme
24	Vos livres préférés sont :	BD ou cuisine	Biographies	Romans
25	Quand on vous explique un chemin à suivre :	Il vous faut un plan	Vous vous repérez très bien	Vous avez besoin qu'on vous dise des repères sur la route

ANNEXE E
TABEAU CROISÉ DES PRINCIPAUX ÉLÉMENTS RETENUS PAR LES SPECTATEURS

<i>Les éléments auxquels les spectateurs ont été attentifs et réceptifs</i>	
Céline	Présence de la petite danseuse (= identification). (<u>énergie</u> , <u>douceur</u> , bonne humeur, « petit clown »). Sculpture humaine : (lien avec son métier). Visages (grimaces et mimiques).
Florencia	Filtre attentionnel très fort : hâte tout le temps. A été très captivée
Hubert	Attentif à la danseuse grande et mince : a beaucoup ri grâce à ses <u>expressions faciales</u> . S'est laissé emporter par les <u>mouvements de sautilllements</u> des danseurs.
Mathieu	Très attentif à la <u>musique</u> . Très attentif au petit danseur blond Attrance pour la petite danseuse lorsqu'elle faisait le son « O ».
<i>Les éléments sensoriels retenus par les spectateurs</i>	
Céline	<u>Visuel</u> : se souvient globalement des danseurs dans l'espace et des <u>expressions faciales</u> . Souvenir très clair de la petite <u>danseuse</u> . N'a pas vraiment parlé du décor ou des costumes. Se souvient pas beaucoup des autres danseurs. <u>Sonore</u> : pas trop de souvenirs concernant les éléments auditifs. <u>Kinesthésique</u> : a été réceptive à l'énergie de la danseuse, à sa douceur. Consciente que les mouvements été difficiles, s'est senti <u>engagée corporellement</u> .
Florencia	<u>Visuel</u> : a perçu visuellement le rythme entre les éléments sonores, les mouvements des danseurs et leurs déplacements <u>spatiaux</u> . A accroché sur la <u>réaction faciale</u> des personnages qui l'a fait se questionner sur elle-même. A aimé le portait dans lequel les danseurs étaient tous ensemble et changeaient d'émotions en même temps. <u>Sonore</u> : a été réceptive aux <u>soupirs</u> des danseurs. <u>Kinesthésique</u> : très engagée, a été absorbé par la proposition. A beaucoup <u>rit</u> , <u>beaucoup bougé</u> . Était parfois sincèrement penchée en avant sur son siège.
Hubert	<u>Visuel</u> : se souvient de la couleur de la scène. Souvenir <u>spatial</u> des danseurs. <u>Sonore</u> : n'a pas abordé l'aspect sonore du spectacle. <u>Kinesthésique</u> : Les <u>mouvements difficiles de rebonds</u> ont créé une tension et un malaise à cause de l'opposition entre la difficulté corporelle et le relâchement du visage des danseurs.
Mathieu	<u>Visuel</u> : se souvient très bien des danseurs et de leurs costumes. A associé chaque

	<p>danseur à un style : performeur, ballet, punk, femme d'affaires ... Se souvient bien des éclairages. Bonne mémoire spatiale pour savoir où les danseurs étaient positionnés.</p> <p><u>Sonore</u> : musique et le son « O » d'une des danseuses.</p> <p><u>Kinesthésique</u> : conscience de son engagement corporel. Légère tension et inclinaison vers la scène grâce au son. A beaucoup bougé pendant le spectacle, car des fois il n'embarquait pas et trouvait ça long. Il fut engagé dans la première partie mais a été inconfortable pour le reste.</p>
<i>Les émotions perçues par les spectateurs</i>	
Céline	<p>Présence de la danseuse (joie, douceur, amour, forte incarnation comparée aux autres)</p> <p>La sculpture humaine : amour entre les danseurs, faire attention aux autres = réconfort, <u>douceur</u>, très beau.</p> <p>Le spectacle dans son ensemble la faisait sourire.</p>
Florencia	<p>A été impressionné, surprise. Les émotions qu'elle percevait des danseurs lui ont semblé fortes, vraies. C'est senti convaincue. A perçu de la tristesse, de la drôlerie, a trouvé ça très fort et émouvant.</p>
Hubert	<p>A perçu du rire et du drame. Le passage de l'un à l'autre l'a mis mal à l'aise.</p>
Mathieu	<p>A rit lorsque la danseuse faisait le son « O ».</p> <p>A perçu le côté dramatique du spectacle grâce aux lumières qui faisaient ressortir les traits des visages des danseurs.</p> <p>Danseur blond : malgré son côté drôle, il dégageait de la tristesse.</p>

ANNEXE F

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES SPECTATEURS

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Étude de la réception du spectacle de danse contemporaine par des spectateurs non pratiquants de danse.

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui vous sollicitera à deux reprises. La première fois lors d'une soirée où vous serez invité à remplir un questionnaire et à assister à un spectacle chorégraphique et une deuxième fois, où vous serez convié individuellement à un entretien d'explicitation. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Le but de la recherche consiste à étudier comment le spectateur qui ne pratique pas de danse reçoit un spectacle de danse contemporaine.

Nature et durée de votre participation

L'étude se déroulera en deux temps, sur une période d'un mois. Lors de la première partie de l'étude, vous serez invité à remplir un questionnaire dans l'objectif de constituer votre profil de spectateur. Ce questionnaire m'informerait de vos attentes face au spectacle de danse (de façon générale et plus spécifiquement du spectacle pour lequel vous êtes sollicité pour cette recherche) et de votre état global le soir du spectacle. Après avoir rempli ce questionnaire d'une trentaine de minutes, vous assisterez au spectacle. Dans un second temps, trois à quatre semaines après avoir vu le spectacle, vous participerez individuellement, à un entretien d'explicitation d'environ une heure où je vous questionnerai sur votre perception du spectacle de danse auquel vous aurez assisté. Afin que je puisse analyser vos réponses et recueillir vos propos, l'entretien sera filmé. Moi seule, ainsi que ma directrice de mémoire, aurons accès à ces informations. À la fin de l'entretien, vous devrez répondre à un court questionnaire à choix multiples portant sur des situations quotidiennes pour élaborer son profil sensoriel.

Avantages et risques liés à la participation

Votre participation à cette étude se fait sur une base volontaire. En compensation à votre participation, le coût du billet du spectacle vous sera offert. Vous devrez vous déplacer pour assister au spectacle 1h00 avant son début, soit être là à 19h. Vous devrez alors remplir un questionnaire d'une trentaine de minute. Vous vous engagez à ne pas communiquer sur le

spectacle avec les autres participants avant l'entretien avec l'étudiante-chercheuse. Vous aurez l'opportunité d'assister à un spectacle de danse et la possibilité de mieux connaître votre rapport personnel à ce type de spectacle. De plus, par vos propos et votre engagement dans cette étude, vous contribuerez à l'avancée des recherches sur la réception du spectateur en danse contemporaine. Les résultats de l'étude vous seront communiqués par internet et une copie du mémoire vous sera remise sur demande.

Il n'y a aucun risque physique ou psychologique encouru lié à la participation de cette recherche.

Confidentialité

Si vous le souhaitez, votre anonymat sera préservé par l'utilisation d'un pseudonyme que vous choisirez. Vos informations personnelles ne seront connues que de l'étudiante-chercheuse et de sa directrice et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Les entrevues retranscrites seront numérotées et seules, ma directrice de recherche et moi-même, aurons la liste des participants et du numéro qui leur aura été attribué. Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été retranscrits et tous les documents relatifs à votre entrevue seront conservés en sécurité sur une clef USB durant la durée de l'étude. L'ensemble des documents seront détruits cinq ans après la dernière communication scientifique.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser le chercheur verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CÉRPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CÉRPÉ Emmanuelle Bernheim, (514) 987-3000, poste 2433 ou bernheim.emmanuelle@uqam.ca.

En signant ce formulaire de consentement, vous accepterez de répondre aux exigences mentionnées ci-dessous et de collaborer à cette recherche. En échange, nous nous engageons à tenir votre identité cachée si vous le souhaitez, à vous communiquer les résultats de l'étude et à n'utiliser les données qu'à des fins de recherche.

Dans l'optique d'assurer la réussite de la recherche, nous vous demandons de vous impliquer avec sérieux dans ce projet. Votre participation est précieuse pour nous. Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec Mathilde Ballereau Garcia au (numéro de cellulaire) ou par courriel : (adresse courriel).

Directrice de la recherche

Nicole Harbonnier-Topin, Département de danse, UQÀM.

Étudiante

Mathilde Ballereau Garcia, étudiante en danse au Département de danse, UQÀM.

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et nous tenons à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom, Nom: _____

Souhaitez-vous garder l'anonymat? Si oui indiquez le pseudonyme que vous voudriez utiliser :

Signature _____ Date _____

Engagement du chercheur

« Je, soussigné(e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom, Nom: _____

Signature _____ Date _____

ANNEXE G

DEMANDE DE BUDGET

Demande de budget pour une recherche théorique

Étudiante : Mathilde Ballereau Garcia
Directrice : Nicole Harbonnier-Topin

Sujet de recherche : Étude des traces gardées d'un spectacle de danse contemporaine dans la mémoire du spectateur selon ses filtres perceptifs.

DESCRIPTION DU PROJET

Problématique

Le spectateur de danse possède une perception singulière, façonnée par ses expériences vécues et l'environnement dans lequel il vit. Il perçoit à travers des filtres privilégiés, consciemment ou inconsciemment. Ces filtres perceptifs à travers lesquels le spectateur perçoit la danse sont multiples. Il peut s'agir par exemple de l'émotion, de l'attention, de ses attentes ou des modalités sensorielles utilisées, comme la vue, l'ouïe, la kinesthésie. Michel Bernard (2001), professeur d'Esthétique théâtrale et chorégraphique, déclare à propos de ces multiples possibilités perceptives du spectateur : « Il apparaît que toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur ». De ces diverses manières de percevoir, quelles traces le spectateur garde-t-il en mémoire de la performance à laquelle il a assisté ? Est-ce possible que ses souvenirs soient influencés par ses filtres perceptifs ?

Voici d'où naît ma réflexion et autour de quelles interrogations elle se concrétise.

Étude de terrain

Cette recherche sollicitera cinq spectateurs(trices) de danse avertis, mais non pratiquants de danse qui assisteront au spectacle *AH/HA* de Lisbeth Gruwez le jeudi

29 janvier 2015 à l'Usine C, à Montréal. La méthodologie combinera un questionnaire qui servira à dresser le portrait de « spectateur » du participant, juste avant d'assister au spectacle, et un entretien individuel, environ un mois après le spectacle. Pour cet entretien, j'utiliserai la technique de l'entretien d'explicitation (Vermersch, 2011, 2012) qui a pour vocation d'accompagner les participants dans la description fine et précise de leurs souvenirs. Ces entretiens seront analysés suivant la méthodologie de l'analyse et de l'interprétation des données de verbalisation relatives au vécu (Vermersch, 2009). J'envisage également d'utiliser l'outil du calibrage provenant de la programmation neuro-linguistique (PNL). Cet outil consiste à observer les mouvements directionnels des yeux, la posture et l'attitude de la personne, ainsi que de repérer son vocabulaire, pour avoir une idée du sens qu'elle privilégie dans l'énonciation de ses souvenirs.

(H. Gardner, 1997) redéfinit le concept de l'intelligence en soutenant l'idée que l'homme possède des intelligences autonomes, soit des facilités pour certains domaines comme la musique, la kinesthésie, la linguistique, les mathématiques, les dimensions spatiales, le social, etc. ... Pour lui, ce paramètre est très important à prendre en compte, notamment dans l'éducation, pour que chaque élève puisse mieux apprendre grâce à une instruction personnalisée selon la facilité intellectuelle de l'élève. Il en est de même pour la théorie des canaux sensoriels en PNL, expliquant que 20% de la population est kinesthésique, contre 80% visuelle et auditive, (J. A. Benoit, 2003). Cette minorité rencontre plus de difficulté scolaire, car l'enseignement se fait oralement (stimulant l'audition) et visuellement (par l'écrit), mais pas ou peu par l'expérimentation et la pratique.

Ma recherche pourrait contribuer à mieux comprendre les façons personnelles dont l'homme perçoit le monde et à savoir si les perceptions privilégiées de l'homme peuvent influencer son processus de mémorisation. Si tel est le cas, cela démontrerait l'importance, par exemple, de prendre en compte le profil sensoriel des élèves et leur type d'intelligence lors de l'enseignement.

Références

- Benoit, J. (2003). Visuel, auditif ou kinesthésique, Québec, les éditions Quebecor, 127p.
- Berthoz, A. (1997) le sens du mouvement Paris, Odile Jacob
- Bernard, M. (2001). De la création chorégraphique. France, Centre National de la danse.
- Berthoz, A (2003) La décision Éditions Odile Jacob, Paris, 385p
- Damasio, A. (2008). Spinoza avait raison, Joie et tristesse, le cerveau des émotions. Odile Jacob, Paris, 346p.
- Emily S. Cross, Antonia F. de C. Hamilton, and Scott T. Grafton (2006). Building a motor simulation de novo: Observation of dance by dancers. Center for Cognitive Neuroscience and Department of Psychological and Brain Sciences, Dartmouth College.
- Sous la direction d'Esser, M. (2004). La PNL en débat, Paris, l'Harmattan
- Gardner, H. (1997). Les formes de l'intelligence, Paris, Odile Jacob, 476p.
- Godard, H (1995). le geste et sa perception, dans M. Michel et I. Ginot, la danse au XXe siècle, (p. 224-229). Bordas, Paris
- Guy, Jean-Michel (2007). « Les publics de la danse ». Quant à la danse #5, juin, p. 96-100
- Hagendoorn, I. (2010) Dance, choreography and the brain. to appear in: D. Melcher and F. Bacci [eds.], art and the senses, oxford: oxford university press 2010, pp. 499-514.
- Huesca, R (2010) L'Écriture du (spectacle) vivant. Leportique. Strasbourg
- Jauss, H. R. (1978). Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard
- Jola, C. & Ehrenberg, S. & Reynolds, D. (2011). The experience of watching dance: phenomenological-neuroscience duets. Springer Science+Business Media B.V.
- Kenney Henley, M. (2013) Research in Dance Education : Is perception of a dance phrase affected by physical movement training and experience?, Research in Dance Education, DOI: 10.1080/14647893.2013.835124
- Lachaux, J-P. (2011) Le cerveau attentif, contrôle, maîtrise et lâcher-prise. Paris. Odile Jacob
- Milne-Home, J. (2009). Direct and indirect methods for measuring audience reactions to contemporary dance. In C. Stock (Ed.), Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices, Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13 – 18 July. On-line publication, QUT Creative Industries and Ausdance.

Petit, J. (2004). Empathie et intersubjectivité, dans Berthoz, A., Jorland J (dir.) L'empathie (p. 123 à 147). Paris, Odile Jacob

Ricoeur, P. (2000). Le mémoire, l'histoire, l'oubli. Éditions du Seuil, Paris, 689p.

Rizzolatti, G., Sinigaglia, C. (2008). Le système moteur (p.7-30). In Les neurones miroirs. Paris, Odile Jacob

Schacter, D. (2003). Science de la mémoire, oublier et se souvenir. Odile Jacob, Paris, 318p.

Vermersch, P. (2011). L'entretien d'explicitation. ESF éditeur, Issy-les-Moulineaux, 220p.

Vermersch, P. (2012). Explicitation et phénoménologie. Puf, Paris, 456p.

ÉCHÉANCIER DE L'ÉTUDE

Fin janvier 2015

Cinq spectateurs volontaires assisteront au spectacle *AH/HA* de Lisbeth Gruwez, le jeudi 29 janvier à 20h. Si un participant se désiste au dernier moment le billet sera offert à un étudiant du département de danse de l'UQAM.

Fin février 2015

J'interrogerai chacun des participants sur le spectacle vu un mois auparavant en utilisant la technique de l'entretien d'explicitation, dans le but de savoir si leurs souvenirs ont été influencés par leurs filtres perceptifs.

BUDGET

Dépenses

Cinq billets de spectacle chorégraphique, dont 3 billets plein tarif à 38,40\$ le billet (soit 115,20\$) et 2 billets à tarif réduit : étudiants et moins de 30ans à 28,80\$ le billet (soit 57,60\$)

TOTAL du budget : **172,80\$**

DEMANDE D'APPROBATION ÉTHIQUE

Demande d'approbation effectuée le 07 octobre 2014

Acceptée le jeudi 27 novembre 2014

Signature de la directrice :

BIBLIOGRAPHIE

- Bencivelli, S. (2014). Pourquoi aime-t-on la musique ? *Futura Sciences*. Consulté le 29 août 2014 à l'adresse : www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dossiers/d/medecine-aime-t-on-musique-929
- Benoît, J. (2003). *Visuel, auditif ou kinesthésique*. Québec : les éditions Quebecor
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. France : Centre National de la Danse
- Bernard, M. (1994/hiver). *Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*. *Nouvelles de danse*, (17), 56-64
- Bernard, M. (2000). *Une évidence ambiguë. Esquisse problématique des rapports de la danse et de la musicalité*. *Présentaine, Corps* (12/13), 369-378
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob
- Berthoz, A. et Jorland, G. (Dir.). (2004). *L'Empathie*. Paris : Odile Jacob
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (Dir.). (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte Foy L Presses de l'Université du Québec. 36-50
- Caserta, M. (2007/2). *Édito. Repères. Cahier de danse* (20), 2-2
- Cross, E., Hamilton, A., Grafton, S., (2006). *Building a motor simulation de novo: Observation of dance by dancers*. Center for Cognitive Neuroscience and Department of Psychological and Brain Sciences : Dartmouth College, 1257-1267
- Cross, E., Kirsch, L., Ticini, L., Schütz-Bosbach, S., (2011). *The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception*. *Frontiers in human neuroscience*, volume 5, article 102
- Dale, Hyatt et Hollerman (2007/3). *The neuroscience of dance and the dance of neuroscience : defining a path of inquiry*. *The Journal of Aesthetic Education*, (41), 89-110

- Damasio, A. (2005). *Spinoza avait raison, Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Odile Jacob : Paris
- Decety, J. et Jackson, P. L. (2004). *The functional architecture of human empathy. Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews* (2), 71-100
- Decety, J. (2004). *L'empathie est-elle une simulation de la subjectivité d'autrui ?* dans l'Empathie. Paris : Odile Jacob
- Doat, L. et Glon, M. (2007/2). *Entretien avec Olivier Renouf, réalisateur sonore. Repères. Cahiers de danse* (20), 3-6
- Dunoyer, C. et Glon, M. (2011/2). *Pour une mémoire sensitive. Repères. Cahiers de danse* (28), 12-12
- Esser, M. (dir.). (2004). *La PNL en débat*. Paris : l'Harmattan
- Fontaine, G. (2004). *Les danse du temps*. Pantin : CND
- Gardner, H. (1997). *Les formes de l'intelligence*. Paris : Odile Jacob
- Gliga, T. (nov. 2003). *La reconnaissance des visages par le nourrisson* dans Médecine et enfance. 553-564
- Godard, H (1995). *Le geste et sa perception*, dans M. Michel et I, Ginot, *La danse au XXe siècle* (p. 224-229). Paris : Bordas
- Godard, H. (1990). *À propos des théories sur le mouvement. Marsyas* (16), 109-111
- Gravel, R. (1986). *Guide méthodologique pour la recherche*. Montréal : Presses de l'Université du Québec
- Guisgand, P. et Plouvier, J-L. (2007/2) *Corps d'écriture. Repères. Cahiers de danse*, (20), 17-21
- Guisgand, P. (2006/4). *Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique. Staps*, (74), 117-130
- Guy, J-M. (2007/juin). *Les publics de la danse. Quant à la danse*, (5), 96-100
- Hagendoorn, I. (2004). *Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception Dance and Choreography. Journal of Consciousness Studies*, (11)No. 3-4, 79-110

- Hagendoorn, I. (2005). *Dance perception and the brain*. In: McKechnie, S. & Grove, R., *Thinking in Four Dimensions*, Melbourne University Publishing
- Hagendoorn, I. (2010). *Dance, choreography and the brain*.to appear in D. Melcher and F. Bacci [eds.], *art and the senses*.Oxford university press. 499-514
- Huesca, R (2010). *L'Écriture du (spectacle) vivant*.Strasbourg : Le portique
- Jauss H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard
- Launay, I. et Charmatz, B. (2002). *Rêves éveillés*, dans *entretenir à propos d'une danse contemporaine*. Pantin : CND, 66-67
- Jola, C., Calvo-Merina, B., Glaser, D., Haggard, P., (2008). *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art*. *Consciousness and Cognition*, (17), 911-922
- Jola, C. & Ehrenberg, S. & Reynolds, D. (2011). *The experience of watching dance: phenomenological–neuroscience duets*. Springer Science+Business Media B.V.
- Kenney Henley, M. (2013). *Is perception of a dance phrase affected by physical movement training and experience?* *Research in Dance Education*
- Kirzybski, A. (2003). *Une carte n'est pas le territoire*. Paris : Éditions de l'éclat
- Lachaux, J-P. (2011). *Le cerveau attentif, contrôle, maîtrise et lâcher-prise*. Paris : Odile Jacob
- Lessard-Hébert, M., Goyette, G., & Boutin, G. (1995). *Recherche qualitative : fondements et pratiques*. Montréal :ÉditionsNouvelles
- Milne-Home, J. (2009). *Direct and indirect methods for measuring audience reactions to contemporary dance*. In C. Stock (Ed.), *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13 – 18 July. On-line publication, QUT Creative Industries and Ausdance.
- Mucchielli, A. (dir.). (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin
- Perrin, Julie (2013). *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse*. Paris : Les Presses du Réel
- Petit, J-L. (1996). *Solipsisme et intersubjectivité, quinze leçons sur Husserl et*

Wittgenstein. Paris : Éditions du cerf

Petit, J-L. (2004). *Empathie et intersubjectivité*, dans Berthoz, A., Jorland J (dir.) *L'empathie* (123-147). Paris : Odile Jacob

Porte, J-M (2004). *La « compétence » du nouveau-né*, dans Lebovici, S., Diatkine, R. et Soulé, M. *Nouveau traité de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent* (p.281-294). Paris : puF

Pouillaude, F. (2007/1). *ça n'en finit pas ? Repères. Cahiers de danse* (19), 26-27

Poupart, J. (dir.) (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal : G. Morin

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 7-29

Rey, A. (2005). *L'idée du corps en Occident. Le dictionnaire culturel de la langue française*. Paris : Éditions dictionnaire Le Robert. 1885-1885

Ricoeur, P. (2000). *Le mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil

Rizzolatti, G., Sinigaglia, C. (2008). *Le système moteur*. Dans *Les neurones miroirs*. Paris : Odile Jacob. 7-30

Roll, J-P. (2003). *Physiologie de la kinesthèse. Intellectica*, (36/37), 49-66

Schacter, D. (1999). *À la recherche de la mémoire le passé, l'esprit et le cerveau*. Bruxelles : De Broeck Université

Schacter, D. (2003). *Science de la mémoire, oublier et se souvenir*. Odile Jacob : Paris

Stern, D. N. (2003). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris : puF

Suquet, A. (2007/2). *La collaboration Cage/Cunningham : un processus expérimental. Repères. Cahiers de danse* (20), 11-16

Vanrullen, R. et Reddy, L. (2008). *Visages et attention*, dans *Traitement et reconnaissance des visages : du percept à la personne*. (p.377-391) Sous la direction de E. Barbeau, S. Joubert, O. Felician. Marseille : Solal

Vermersch, P. (2011). *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur

Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Paris : PuF

Vermersch, P. (2009). *Méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (1)*. *Expliciter*, (81), 1-21.

Vermersch, P. (2009). *Méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (2)*. *Expliciter*, (82), 1-24